

TESIS DOCTORAL

LOCURA Y COMICIDAD CARNAVALESCA EN LA CARACTERIZACIÓN BUFONESCA DE TRES GRACIOSOS CALDERONIANOS

María del Carmen Gómez Heredia

Director:

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

DEPARTAMENTO

Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura.

Getafe, 31 de julio de 2015.



TESIS DOCTORAL

LOCURA Y COMICIDAD CARNAVALESCA EN LA CARACTERIZACIÓN BUFONESCA DE TRES GRACIOSOS CALDERONIANOS

Autor:

María del Carmen Gómez Heredia

Director:

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Tutor:

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

DEPARTAMENTO

Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura.

Getafe, 31 de julio de 2015.



TESIS DOCTORAL

LOCURA Y COMICIDAD CARNAVALESCA EN LA CARACTERIZACIÓN BUFONESCA DE TRES GRACIOSOS CALDERONIANOS

Autor: María del Carmen Gómez Heredia

Director: Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Leganés/Getafe, de de

A quien me dio una oportunidad.

Este trabajo de investigación, que ha pasado por multitud de vicisitudes personales, ha sido posible gracias a:

A mi director, el doctor Eduardo Pérez-Rasilla Bayo por haber confiado en las posibilidades y capacidad de una actriz para desarrollar un trabajo académico.

A todos aquellos profesores y profesionales que me transmitieron sus conocimientos y experiencia a través de su trabajo y su ejemplo.

A Begoña, Isidro y Carlos por facilitarme mis estancias en Madrid.

A mi familia, sin la cual jamás habría sido posible mi formación académica y mi dedicación exclusiva durante los últimos meses.

A mi madre, maestras y profesoras, por haber sembrado en mí la rebeldía necesaria para avanzar intelectualmente.

A Valentina, Julia y Fernando, por las risas y el amor.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. Planteamiento, método y objetivos.....	10
2. EL BUFÓN: DEFINICIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	15
2.1. Definición de <i>bufón</i>	15
2.2. Estado de la cuestión.....	29
3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEATRO DE CALDERÓN	39
3.1. Breve introducción: una perspectiva triangular.....	39
3.2. El tiempo de Calderón.....	44
3.3. Discurso oficial del Barroco en Calderón.....	57
4. BASES TEÓRICAS Y TRADICIÓN DEL BUFÓN CALDERONIANO	67
4.1. La locura. Raíces del concepto de locura en el Barroco.....	67
4.2. La risa. Significado y teorías de la risa.....	83
4.3. El carnaval.....	105
4.3.1. Tradición carnavalesca.....	105
4.3.2. La risa carnavalesca en la comicidad barroca.....	117
4.3.3. Génesis de la comicidad del bufón calderoniano.....	125
A. Lo carnavalesco y la profesionalización. Juan del Encina y Lope de Rueda.....	133
B. El entremés. La consolidación del juego de la comicidad escénica.....	149
C. Calderón entremesista.....	165

4.3.4.	La especialización profesional cómica y la <i>Commedia dell'Arte</i> . Una cala de la <i>Commedia</i> en la comicidad áurea.....	179
A.	Profesionalismo y elemento bufonesco.....	179
B.	La influencia italiana temprana (1492-1548).....	183
C.	La presencia de la <i>Commedia</i> en España.....	187
D.	Influencia de las compañías italianas.....	190
4.4.	La seriedad barroca: de la locura a la cordura.....	204
4.4.1.	Seriedad y risa: discursos paralelos.....	205
4.4.2.	La tragicomedia y la tragedia cristiana.....	210
4.4.3.	La ironía y la sátira en la risa barroca.....	217
4.4.4.	Volver a la cordura.....	223
5.	EL GRACIOSO BUFONESCO CALDERONIANO A TRAVÉS DE TRES PERSONAJES	229
5.1.	Introducción y sinopsis de 3 obras calderonianas.....	229
5.2.	Caracterización del gracioso bufonesco.....	236
5.2.1.	Rasgos tradicionalmente atribuidos al gracioso áureo.....	236
A.	Definición de gracioso.....	236
B.	Perfil apicarado.....	238
C.	Complementariedad y contraste.....	244
D.	Figura de mediación y necesidad artística.....	252
5.2.2.	Caracterización de bufón calderoniano.....	260
A.	El bufón de corte.....	260
B.	Bautismo de bufón.....	267
C.	Requisitos.....	269
D.	Uniforme: el traje de loco.....	275
E.	Remuneración.....	280
5.3.	La locura del bufón calderoniano.....	286

5.3.1.	La locura de Pasquín, Coquín y Chato.....	286
	A. Pasquín.....	286
	B. Coquín.....	292
	C. Chato.....	294
5.3.2.	Relación locura-poder.....	296
	A. La melancolía.....	299
	B. La hipocondría.....	302
	C. La <i>Hybris</i>	306
5.4.	Comicidad: tarea del loco, oficio de burlas.....	312
5.4.1.	Improvisación y comicidad de repertorio.....	312
5.4.2.	Metateatralidad cómica.....	320
	A. Anticipo cómico.....	321
	B. Burla de la convención teatral.....	322
	C. Comentarista crítico y jocoso.....	324
	D. Función especular de la ironía bufonesca.....	327
5.4.3.	Aspectos carnavalescos.....	329
5.5.	Perfil grotesco del bufón calderoniano.....	338
5.6.	El silencio: volver a la seriedad.....	348
5.7.	Epílogo: la risa del bufón Calderón.....	364
6.	CONCLUSIONES.....	375
<hr/>		
	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	379
<hr/>		

1. INTRODUCCIÓN.

La tejnë queda apresada, así en la cárcel del silencio de la propia experiencia o bien en la obsesiva reprensión moral de la Teología. El hecho efímero apenas deja, aparentemente, una grieta o rendija donde investigar, eventualmente, indicios de una reflexión sobre aquella. Pero no hay gesto o acción que no genere, por medios varios y quizá oblicuos, un documento¹.

Aquellos que han apre[he]ndido el teatro no solamente desde los textos, sino desde la práctica escénica tienen en ocasiones, al confrontar textos y autores distantes estética o históricamente hablando, la sensación de estar en contacto, interminablemente, con un sustrato común que alimenta experiencias artísticas aparentemente muy diferentes que lo impregna todo. Apre[he]nder la esencia del teatro desde la experiencia puede ser el inicio de un viaje inverso hacia el origen de un texto.

Debemos puntualizar que, según la definición de la RAE, *aprehensión* es:

Captación y aceptación subjetiva de un contenido de conciencia, y aprehender (del latín apprehend re) coger, asir, prender a alguien, o bien algo, especialmente si es de contrabando, o bien (en su acepción filosófica) concebir las especies de las cosas sin hacer juicio de ellas o sin afirmar ni negar.

El proyecto del análisis desde el que partimos, la aprehensión del teatro desde la práctica escénica, asir la sustancia del teatro, casi como el que trafica con la experiencia de un oficio, para darle un contenido inteligible y llegar a discernir en conceptos todo lo que hasta ahora no se había hecho *juicio*, nos atreveremos a *afirmar* y a *negar*.

Siguiendo esta definición, si bien partimos de la experiencia del teatro como práctica efímera, *tejnë*, trataremos de aportar datos contrastables, en aquello que es medible en el estudio del teatro, y más concretamente en los fragmentos de tres textos barrocos. Es decir, reflexionaremos en torno a aquello de lo que se ha hecho concepto.

¹ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Editorial Castalia, 1998, p. 123.

A esta práctica, la definición en cursiva de la que partimos, *concebir las especies de las cosas sin hacer juicio de ellas o sin afirmar ni negar*, también se le ha llamado *intuición*, no obstante, esta *facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento* es una herramienta más para la comprensión intelectual de datos.

De acuerdo con Bergson², estimamos que *la inteligencia se amolda a la materia de igual modo que la intuición trata de desvelar la vida*. Si bien la comprensión del resto de factores que intervienen dentro de la representación escénica es un conocimiento intelectual, el acto mismo de la escenificación pertenecería al orden de las intuiciones sensibles y por tanto, clasificadas como *incomunicables*. Nuestro trabajo será trascender la vida interior del acto puramente artístico intentando penetrar en la totalidad del hecho de representar escénicamente un personaje de comedia.

Comedia y tragedia tienen, a pesar de su precisa separación aristotélica, límites difusos en la realidad escénica. Lo cómico aparece en un simple cambio de ritmo, en un pequeño traspiés que altere un momento solemne. De ello podría dar cuenta cualquier actor que haya sentido como un parlamento trágico se volvía en su contra por un pequeño error de dicción, por una distracción *o por una obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida*³.

La comedia aparece trastocando la solemnidad en el momento en que nos muestra la mecánica de la escena, la corporeidad del héroe: ¿alguien puede imaginar al Rey Lear en el fragor de la tormenta precipitándose sobre la orquesta?

Rey Lear: *¡Soplad, vientos, que estalle vuestro rostro! ¡Soplad! ¡Enfureceos! / Diluvios y huracanes, desencadenaos/ hasta inundar las torres y ahogar los gallos*⁴! (...)

Sólo en la mente de la comedia se da este *crimen contra-tragedia*:

*La punta de la sabiduría se vuelve contra los sabios; la sabiduría es un crimen contra la naturaleza*⁵.

² BERGSON, Henry: *Introducción a la Metafísica. La risa*, México D.F., editorial Porrúa, edición de Manuel García Morente, 2004.

³ BERGSON, Henry: *idem*, p. 66.

⁴ SHAKESPEARE, William: *El rey Lear*, Madrid, Alianza editorial, segunda edición, 1983, escena II, p. 97, traducción Juan Vicente Martínez Luciano y Vicente Forés, versión definitiva Jenaro Talens y Manuel Ángel Conejero.

El humor parece ser el discurso de los pueblos menos evolucionados, de los niños, las mujeres, en fin, las personas *fatuas*⁶; por el contrario, la seriedad es el discurso de la civilización, de aquello que domina la escena oficial. Sin embargo, el humor provoca un distanciamiento, una óptica que al tiempo que deforma nos acerca sin apasionamiento, ni radicalizaciones sentimentales. En palabras del actor y director Boadella:

*Los que no tenemos otra manera de explicar las tragedias humanas, sino a través del humor, notamos a menudo sobre nosotros la mirada paternalista y condescendiente de los que se creen portadores sobre sus espaldas del peso de la trascendencia. Son los trágicos (...)*⁷

No es extraño pues, que se considere lo cómico como un efecto *inconsciente*⁸: el personaje cómico apenas advierte su ridiculez intenta mudar su postura, mientras que el personaje trágico no abandonará jamás su propósito a pesar de conocer la opinión que merecen sus actos.

Asimismo, consideramos que la convención es lo que finalmente determina el espacio de la tragedia y la irrupción de la comedia, es por esto, que la risa siempre viene dada por una determinada perspectiva de la vida o del arte, que nos configura en cuanto público:

Nosotros podemos considerar la vida humana de una manera grave o de una manera alegre. La tragedia surge del punto de vista primero y la comedia del segundo. Si adoptamos el primero, la vida está llena de peligros y de desgracias que nos despiertan temor y piedad; si adoptamos el segundo, no hay nada lo suficientemente importante para que nos preocupemos... no son los acontecimientos mismos los que proporcionan gravedad o ligereza de ánimo, es el punto de vista adoptado. La convención puede determinar que se trata de un asunto solemne, del cual no ya que reírse ni hacer bromas; pero, porque a los

⁵ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, editorial Edaf, 1998, p. 114.

⁶ VIVES, Juan Luis: "De la Risa" en *Tratado del Alma*, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1923, p. 294. (...) como mo acontece en aquellos que de suyo son inclinados a la risa, v. gr., los niños, las mujeres, las personas fatuas, ya por la índole del asunto, tan congruente con nuestro espíritu, que cuantas veces se ofrece, la recibe como cosa nueva.

⁷ BOADELLA, Albert: *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 41-43.

⁸ BERGSON, Henry. Op. Cit., p.70.

*asuntos mismos se refiere, muerte, asesinato, violación no son menos aptos para la comedia que para la tragedia*⁹.

Tendríamos que preguntarnos en qué modelo nos aproximamos más a la verdadera esencia de nuestra existencia. Probablemente, nunca llegaríamos a una respuesta segura y tampoco es objeto de este trabajo desvelarla, sin embargo nos interesa partir de este punto en el que parecen converger fuerzas opuestas ya que, como veremos, nos proponemos abordar un personaje dramático que trata de escapar a los límites de cualquier tipo de taxonomía: el bufón.

La locura, fingida o no, es propia a nuestra existencia y por ello ha encontrado reflejo en las bellas artes, en literatura, en la escena y puede que aproximarnos al mundo de los *locos* logre acercarnos a la esencia misma de aquello que nos hace reír de nosotros mismos, a través de la magia que nos procura la mimesis de infinitas acciones conocidas. Acaso, los bufones de nuestro teatro nos ayudan a comprender la naturaleza de nuestra risa. Si *reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante*¹⁰ y no hemos hecho otra cosa que reírnos de nosotros mismos desde el principio de los tiempos, o por el contrario, nuestra risa es un efecto de nuestra idea de superioridad:

*(...) lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quién ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su 'yo'*¹¹.

⁹ OLSON, Elder y WARDROPPER, Bruce W.: *Teoría de la Comedia y La comedia española del siglo de Oro*, Barcelona, editorial Ariel, 1978, pp. 53-54.

¹⁰ VALLE-INCLÁN, Ramón del.: diálogo entre D. Manolito y D. Estrafalario de “El esperpento de los cuernos de D. Friolera” en *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa-Calpe, 26ª edición, 2003, pp. 125-126.

D. Estrafalario: *Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lidia. Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina, y por caso de celebración inconsciente, llegan a suponer para ellos una suerte igual a la de los rocines destripados. Si no supieran que guardan treinta varas de morcillas en el arca del cenar, crea usted que no se conmovían. ¿Por ventura los ha visto usted llorar cuando un barreno destripa una cantera? (...)*

Y paralelamente ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante. (...) Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse las historias de vivos.

(...) Nuestro arte nace de saber que un día pasaremos.

La estética del bufón también nos parece una superación del llanto y del gozo por medio del distanciamiento sensible.

¹¹ BAUDELAIRE, Charles: *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado editorial (2ª edición), 2001, pp. 89-98.

Esta es la misma la capacidad propia de los comediantes encargados de excitar la risa. El bufón, para poder desplegar su comicidad, necesita de otros que le den vida, que aceptando su doble naturaleza ponen en escena esa ridiculez que parece ignorarse a sí misma: su labor como artistas¹².



Figura 1. *Juan Rana alcalde villano* de autor anónimo (s. XVII), pintura al óleo, Real Academia de la Lengua, Madrid. [<http://parnaseo.uv.es/ars/Iconografia.html>]

Asunto esencial del bufón, del *acteur du désir*¹³, que acepta ese sometimiento hacia un papel es abordado por actores especializados en lo cómico, circunstancia que puede, en ocasiones, provocar una confusión entre los límites que existen entre el actor y el personaje. Así ocurrirá con el famoso Juan Rana-Cosme Pérez¹⁴:

¹² BAUDELAIRE, Charles : *idem*, pp. 116-117.

¹³ MARTIN, Serge : "Le fou. Roi des theatres" en *Buffonneries revue trimestrelle* n° 13/14, 1985, Reeditado en Editions L'entretemps con la colaboración de Pezin Patrik en 2003 bajo el nombre *Le fou, roi des théâtres* (seguido de *Parlerie du Ruzante qui revient de guerre*) et *Vollage en Commedia dell'Arte*. Martin coincide con la idea foucaultiana del teatro como ilusión que sería en un sentido preciso la materia de la que esta hecha la locura..., pp. 70-71.

¹⁴ Véase figura 1 y compárese con las figura 2 y 5: podemos observar un indiscutible parecido entre la pintura del famoso actor Cosme Pérez, que admitimos que probablemente tiene más de caricatura que de retrato, y uno de los Gobbi del ilustrador Jacques Callot. A través de su cotejo, se constata como fantasía y realidad se embrollan al enfrentar el personaje grotesco con su doble. El personaje pintado, Juan Rana, y el real, Cosme Pérez, se confunden en la figura del actor que a su vez encarna un tipo teatral, son tres en uno que bufonea dentro y fuera de la escena. Sobre la iconografía del retrato de Juan Rana véase de ÁLVAREZ SELLERS, Alicia: "Iconografía del retrato de actor: la Calderona, Juan Rana y Pablo de Valladolid" en *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 277-320.

Nada más saludable para un actor que vivir en el tablado la paradoja del bufón, alegría en la que se confunden lúcida y lúdicamente el intérprete y el papel¹⁵.



Figura 2. *Gobbi*, n° 7, Jacques Callot (1622). Pertenece a una colección de 20 aguafuertes *Les Gobbi*, una serie personajes grotescos. Colección privada.

1.1. Planteamiento, método y objetivos.

El bufón es definido como *el loco* en un primer acercamiento. En el Teatro Isabelino o más correctamente Teatro Renacentista Inglés, si no sincrónico, coincidente en parte en su cronología al Teatro del Siglo de Oro¹⁶, a diferencia del español, se ha conservado su primera denominación: *fool*. Esta diferencia nos hace plantearnos una

¹⁵ REGALADO GARCÍA, Antonio: *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Destino, 1995, p. 558.

¹⁶ Por *Siglo de Oro* en las letras entenderemos la época de esplendor de la cultura española, esencialmente el Renacimiento del siglo XVI y el Barroco del siglo XVII. En el periodo acotado tradicionalmente entre dos acontecimientos: la publicación de la Gramática castellana de Nebrija en 1492 y la muerte de Calderón en 1681. En cuanto al teatro isabelino, es una denominación que se refiere a las obras dramáticas escritas e interpretadas durante el reinado de Isabel I de Inglaterra (reina desde 1558 hasta 1603) si bien se suele extender la era isabelina hasta incluir el reinado de Jacobo I († 1625), hablándose entonces de “teatro jacobino”, e incluso más allá, incluyendo el de su sucesor Carlos I (Shakespeare le dedica a Jacobo I algunas de sus obras principales, escritas para celebrar su ascenso al trono), hasta la clausura de los teatros en el año 1642 (“teatro carolino”). El hecho de que se amplíe más allá del reinado de Isabel I hace que el drama escrito entre la Reforma y la clausura de los teatros en 1642 se denomine Teatro Renacentista Inglés.

primera dificultad, ya que deberemos definir el término *bufón*, en el sentido de *fixar con claridad, exactitud y precisión la significación de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa*¹⁷, para el modelo que perseguimos fijar dentro de la gama de graciosos de comedia. Nos ha parecido pertinente acotar nuestro objeto de estudio a un tipo concreto de gracioso: el *gracioso bufonesco*.

Existen múltiples caminos a través de los cuales abordar el tema de la locura, desde un estudio puramente científico a uno de corte humanista a través de su impronta en las artes. Entre todos los caminos posibles optaremos por estudiarlo como personaje escénico, ya que partimos de textos que han nacido fundamentalmente, para ser puestos en escena ante un público. Tomaremos tres graciosos calderonianos como punto de partida: Pasquín (*La cisma de Inglaterra*¹⁸), Coquín (*El médico de su honra*¹⁹) y Chato (*La hija del aire*²⁰), todos ellos personajes cómicos de D. Pedro Calderón de la Barca. Ello, sin dejar de lado cualquier otra referencia a otros personajes, que por el desarrollo de la investigación, nos aporten datos sobre nuestra búsqueda.

Nuestra *hypothesis* de trabajo, establece provisionalmente como base de la investigación la existencia de unos rasgos bufonescos que confieren unas características particulares a los personajes citados.

Antes de abordar el tipo de materiales, que hasta la fecha se han publicado acerca del tema que nos ocupa, se hace imprescindible poner en orden la palabra bufón. Desglosando las acepciones, que el término ha ido acaparando desde su aparición hasta nuestros días, en los materiales en los cuales ha sido objeto de estudio. Cumplimos una doble tarea: llegar a un estado de la cuestión y definir el objeto de estudio. *La doctrina nos obliga* a desentrañar una idea común de la que partir a la hora de analizar a los graciosos como bufones:

¹⁷ AA.VV.: *El diccionario de la lengua española de la Real Academia*. s. v. (Online). La última edición es la 23ª, publicada en octubre de 2014. La versión electrónica permite acceder al contenido de la 22ª edición y las enmiendas incorporadas hasta 2012.

[<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae#sthash.labnDoNm.dpuf>]

¹⁸ Emplearemos la edición de RUÍZ RAMÓN, Francisco: Madrid, editorial Castalia, 1981. Ruíz Ramón prefiere utilizar el término *Inglaterra*, tal como se pronuncia hoy, en vez de emplear la voz *Ingalaterra*, con la “a” epentética, como lo escribió Calderón.

¹⁹ Edición de CRUICKSHANK, D. W.: Madrid, editorial Castalia, 1989.

²⁰ Edición de RUÍZ RAMÓN, Francisco: Madrid, editorial Cátedra, 3ª edición, 2002.

*Precepto es de Platón (el cual obliga a todos los que escriben y enseñan) comenzar la doctrina por la definición del sujeto cuya naturaleza, diferencia y propiedades queremos saber y entender*²¹.

Tomando como referencia las investigaciones de las últimas décadas del siglo XX, se hace patente cierta ideologización por parte de la crítica respecto a la interpretación de los dramas clásicos²² sobre todo en lo que respecta a ciertos dramas calderonianos. Esta controversia proyecta contrapuestas valoraciones a la hora de desentrañar el papel del gracioso dentro de la Comedia del Siglo de Oro y dentro de una *posible tragedia*²³ cristiana, tragedia de honor. Tendríamos ante nosotros por un lado la interpretación de los dramas clásicos, que nos han llegado como *comedias* a pesar de todo, por otro lado el papel del gracioso dentro de esta arquitectura dramática y finalmente la recepción de esta manifestación dramática como experiencia artística.

Nos interesa este personaje como elemento al que se le ha supuesto una capacidad para actuar como signo de una postura discrepante. En esta clave de nuestro estudio convergen la concepción de la comedia áurea como drama cristiano monolíticamente armado, como concreción artística del aparato político absolutista y la posición del personaje cómico dentro del mismo, especialmente como medio de recepción del discurso de la obra dramática. Dado que el bufón aparece como voz discordante, la recepción de este discurso resulta particularmente conflictiva.

Cuestionaremos el papel de un personaje que aparentemente es un heredero directo de la verdad festiva carnavalesca y al mismo tiempo parece confinado dentro del gran *encierro*²⁴ que supuso el siglo XVII no exento de controversia²⁵.

²¹ HUARTE de S. JUAN, JUAN: "Examen de ingenios para las ciencias" con una noticia preliminar, por Mariela Szirko, en *Electroneurobiología* vol. 3 (2), 1996, pp. 1-322, (p. 35).
<http://electroneubio.secyt.gov.ar/index2.htm>

²² RUIZ RAMÓN, Francisco: *Calderón y la tragedia*, Madrid, editorial Alambra, 1984, p. 149.
La ideologización –voluntaria o no- de la crítica de los dramas de honor calderonianos, desde la Ilustración hasta el presente, ha tendido, según la postura ideológica del crítico, a leerlos de dos modos contrapuestos: como una defensa del honor o como su ataque y denuncia. La historia de esa doble recepción daría, sin duda, materia para un interesantísimo y apasionante estudio. (...) Esta sutil carga ideológica ha sido –y sigue siendo- decisiva en la interpretación del asesinato de las esposas por sus maridos, el cual depende de que elijamos, querámoslo o no, ver el invisible mapa de signos implícitos sembrados por el dramaturgo en la configuración del universo dramático de la tragedia de honor calderoniana. O, dicho en términos fotográficos, depende de si vemos o no el negativo a revelar en la estructura del drama.

²³ La cursiva es mía.

²⁴ FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, (*Histoire de la folie à l'âge classique*. Plon, 1964). El término es utilizado por Foucault para definir

Tras definir y hacer un repaso del estado de la investigación sobre la figura del bufón, realizamos una breve contextualización del tiempo y el teatro de Calderón para más tarde definir las bases teóricas y la tradición sobre las que se asienta el bufón calderoniano. Nuestro enfoque sobre esta figura la contempla bajo perspectiva de la idea de locura, el significado de la risa y la continuidad de la tradición carnavalesca en la comicidad barroca.

Esta comicidad tiene sus génesis en dos ámbitos: la teatralidad escrita (dramaturgos) y la práctica escénica (los actores y bufones). La práctica escénica reafirmará su especialización en la técnica de escritura dramática de Calderón y el profesionalismo artístico cristalizará en la figura de especialización cómica que es el bufón calderoniano.

Esta es la razón por la cual abordaremos una pequeña incursión en el mundo de la *Commedia* que consideramos que influyó notablemente en el profesionalización del teatro áureo que es, al mismo tiempo, una especialización de la comicidad bufonesca de raíz carnavalesca.

Nuestro estudio de tres bufones calderonianos gravitará sobre la hipótesis de un modelo de personaje cuya matriz significativa es la correlación entre la locura y la comicidad. Abordaremos la locura y la comicidad en cada una de las obras a través del personaje bufonesco bajo la lente de la inversión carnavalesca y la especialización bufonesca del gracioso que, como hemos dicho, tiene tanto una herencia escrita como escénica.

Concebimos el gracioso bufonesco calderoniano como una fijación de elementos de la comicidad bufonesca en la literatura dramática y pretendemos desentrañar, no sólo cuales son estas unidades de irrisoria, sino también cual es su significado en la obra de Calderón.

la situación en la que se encuentran todos aquellos cuyo comportamiento era considerado asocial, entre ellos los considerados afectados por la locura, a partir del siglo XVII, a través de un camino iniciado por el siglo XVI con la creación de los primeros lugares de reclusión europeos. No obstante, su significado es mucho más hondo y también se refiere a una necesidad de recluir la locura dentro de unos muros que la separen profilácticamente del espacio de la razón.

²⁵ Hélène TROPÉ cuestiona tal encierro en “Los tratamientos de la locura en La España de los siglos XV al XVII. El caso de Valencia” en *Frenia*, vol. 11-2011, 27-46. Plantea el hospital de locos en España más como un lugar de contención, que de exclusión radical: justificado por la existencia de salidas de los locos para pedir limosna y la participación en festividades religiosas y en el carnaval extramuros.

Nos *aplicaremos* a conocer la locura y su relación con el poder y la razón (*sabiduría*), aunque, bien es cierto, dicha empresa no es más que atrapar vientos:

*He aplicado mi corazón a conocer la sabiduría, y también a conocer la locura y la necedad, he comprendido que aun esto mismo es atrapar vientos, pues: donde abunda sabiduría, abundan penas, y quien acumula ciencia, acumula dolor*²⁶.

Y aunque el esfuerzo en comprender la locura tenga un incierto provecho, pues quien acumula conocimiento acumula dolor, abordaremos nuestro estudio desde la perspectiva de la comicidad bufonesca como elemento cooperante en la estructuración dramática calderoniana, tratando de mitigar ese *tormento* con la irrupción de la risa.

²⁶ AA.VV.: *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, Eclesiastés 1, 17-18. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego de Francisco Cantera Burgos, Manuel Iglesias González. Nótese la diferencia de la edición de Cantera Burgos con la que trabajaremos en nuestro estudio respecto a la traducción de la Vulgata de los mismos versículos (1, 17-18), que cambia ligeramente el sentido de la traducción sustituyendo *dolor*, por *trabajo*: *Y apliqué mi corazón á aprender la prudencia, y la doctrina, y los errores y la necedad; y conocí que aun en esto había trabajo y aflicción de espíritu: Por quanto en la mucha sabiduría hay mucha indignación; y quien ciencia añade, añade también trabajo*. AA.VV.: *La Biblia: ó, el Antiguo y Nuevo Testamento, traducidos al español de la Vulgata latina*, vols. 1-2. Londres, Spottiswoode y Cía., 1857. Traducido por Felipe Scio de S. Miguel, Guillermo Clowes editor.

2. DEFINICIÓN DEL TÉRMINO BUFÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.

2.1. Definición de *bufón*.

*¡Oh, gentes, acudid, que aquí está el juglar! Juglar soy yo, que salta y piruetea y os hace reír, que se burla de los poderosos y os muestra qué orondos y engreídos son los globos que hacen guerras donde los degollados somos nosotros, y os los espachurro, les quito el tapón y... pffss... se deshinchán. Acudid, que es la hora y el lugar de que yo haga el payaso, y os enseñe. ¡Doy un saltito, canto un poquito, hago jueguitos! ¡Mira cómo muevo la lengua! Parece un cuchillo, trata de recordarlo. Pero no he sido siempre... y eso quiero contaros, cómo he nacido*²⁷.

Emprender nuestra tarea de definir el objeto de investigación nos fuerza a distanciarnos de la grafía y remitirnos a la palabra *juglar*, veremos cómo en nuestra tradición es necesario partir de este término y como la palabra *bufón* comienza a utilizarse como término fronterizo entre artista y mendigo.

La historia de los *gesticuladores* en palacio se remonta muy atrás en el tiempo y la afición la encontramos ya entre los reyes suevos de Galicia, en cuyo séquito existían mimos. El arte de los juglares llegó a ser el pasatiempo más *peligroso* de los reyes, pues les hacía olvidar los negocios públicos, como expresa la *General Storia* de Alfonso X, pintando el desbarajuste de la corte del rey Darcón de Egipto:

*Non tienen puerta a joglares nin a joglaressas nin a soldaderas et vedávanla a los adelantados et a los alguaziles*²⁸.

Basándose en este tipo de datos se ha aceptado el origen de la costumbre de tener bufones en palacio²⁹, incluso en casas nobles o burguesas, documentado concretamente

²⁷ FO, Darío: "Nacimiento del juglar" en *Misterio Bufo, Juglaría popular*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998, p. 59 (Con la colaboración de Franca Rame. Traducción y prólogo de Carla Matteini).

²⁸ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, vol. 7; Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, 1924, p. 76. Nótese como son nombrados *joglares* en lugar de bufones o mimos. *Poesía juglaresca y juglares*.

²⁹ GAZEAU, A.: *Historias de bufones*, Madrid, Miraguano ediciones, 1995, p. 15 y p. 23, versión de Cecilio Romero.

el primer bufón, llamado *Danga*, en la corte del faraón de quinta dinastía Dkeri-Assi³⁰. Dicha tradición nos habría llegado como una herencia oriental a través de Grecia y Roma y más tarde a través de la convivencia con los pueblos del próximo oriente en Al-Ándalus y las relaciones con el resto de pueblos europeos. Este vínculo entre nobles y *anormales*³¹ es similar a la que existe entre amo y mascota, posibilidad que desarrollaremos más adelante en relación a los requisitos para formar parte del cortejo bufonesco, que nos recuerda también la figura del *tonto del pueblo*; aquel del que los aldeanos se burlan, los monstruos de feria, el saltimbanqui del mercado... ejemplos para comprender que a lo largo de los siglos, los humanos nos burlamos unos de otros entre risas y lágrimas:

*El hombre canta y llora a la vez y es el único animal que no sabe por qué se mofa y que tampoco llega a precisar por qué se burlan de él...*³²

Encontramos placer en la burla de otros menos dotados por la naturaleza, o simplemente aquellos que escapan a lo que hemos dispuesto como normativo en una época concreta. Pero al igual que muchos de estos tontos no son tales, también sabemos que muchos de estos locos eran fingidos, a cambio de poder vivir de limosnas.

Desde 1136 tenemos noticia de juglares adscritos al servicio especial de la corte de los reyes de Castilla. Los juglares eran ornamento y esparcimiento. No sólo divertían sino que además contribuían en la conformación del boato. Los señores eclesiásticos también disfrutaban de sus servicios: el testimonio más antiguo data del siglo XIII; en el reino leonés el obispo Domingo de Salamanca en su testamento de 1267 incluye entre las mandas una a *Martín Pérez, Joglar*³³. Un testimonio valioso es el del Concilio provincial de Toledo tenido en 1324 que denuncia el abuso juglaresco en los palacios episcopales:

³⁰ WELSFORD, Enid: *The fool. His social and literay history*, Londres, Faver and Faver, 1935, p. 56.

³¹ MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700. Estudio y catálogo*, México, Fondo de Cultura Económica. 1939 (Introducción-estudio, pp. 15-42).

³² GARCÍA RODRÍGUEZ, José M^a: *La gracia en la locura. Enamorados, locos y bufone*, Barcelona, Editorial Olimpo, 1943, p. 10.

³³ Archivo General de la Catedral de Salamanca, cajón 20, leg. I, número 37, apud. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 58.

En nuestra comarca, dice la segunda de estas comunidades, ha penetrado una detestable inmoralidad, pues las mujeres que el vulgo llama soldaderas entran públicamente en las casa de los prelados y de los magnates, convidadas a comer; ellas entregadas a coloquios depravados y charla deshonestas, y además, hacen espectáculo de sí mismas; por esto mandamos a todos, y en especial a los prelados amenazándolos con el castigo del cielo, que no permitan entrar en sus casa a tales mujeres, ni les hagan dones³⁴.

El testimonio nos remite a un ambiente cortesano en el que las juglaresas, además de divertir con su conversación, *hacen espectáculo de sí mismas*, paradigma de la práctica de la graciosidad, a menos claro, que nos esté remitiendo a otro tipo de exhibición más tendente a la lubricidad, razón por la cual habría de *castigarles el cielo*. Estas *truhanas*, forman parte de un basto séquito de *truhanes palaciegos*, que divertían e intentaban malvivir de las limosnas recibidas a cambio de sus *gracias*, tanto en casas nobles, como en las de altos prelados de la iglesia o en el séquito del palacio real. La literatura moralizante y política arremeterá contra los *hombres de placer*, principalmente contra aquellos que estaban en total posesión del juicio, y dejará de lado a los locos auténticos, a los simples o deficientes mentales. Señalaremos más adelante algunas razones para esta actitud, la más importante de las cuales es la posible equivalencia entre loco e iluminado y el *mal consejo*, sin duda impregnada de una buena dosis de temor y envidia a la hora de compartir la atención regia.

Sobre la diferente apreciación sobre los juglares habían escrito, además del citado Menéndez Pelayo, Rafael Floranes³⁵, Milá³⁶, y Carolina Michaëlis³⁷, como recoge una

³⁴ Texto recogido por Menéndez Pelayo de “Colección de cánones y concilios”, P. J. Tejada y Ramiro, vol. 3, 1851, p. 522, apud. Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 82-83. Las soldaderas al *hacer espectáculo de sí mismas*, estarían en el fondo muy próximas al espacio de la sensualidad y la prostitución encubierta.

³⁵ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez*. Cap. VI, “Escritores montañeses” en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, pp. 42-82. Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo: obras completas, epistolario y bibliografía. Fundación Ignacio Larramendi, Madrid, 2009.

[<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100203&idCorpus=1000&posicion=1>]

³⁶ MILÁ y FONTANALS, Manuel: *De los trovadores en España: Estudio de lengua y poesía provenzal* (1818-1884), Barcelona, Imprenta de Magriñá y Subirana, 1861.

³⁷ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Prólogo a la historia de la literatura española de Jaime Fitzmaurice-kelly*, “Estudios y discursos de crítica histórica y literaria” en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo, p. 94. De la Tabla Redonda, “(...) *que fué en tiempo del Rey Artús*”, hay mención en la *Gran conquista de Ultramar, traducida por orden de D. Sancho IV; y de las profecías de Merlín en la Crónica del Rey Don Pedro, de Ayala. Mucho más antiguo parece el conocimiento de este ciclo en la literatura*

carta fechada el 25 de febrero de 1909 de D. Carmelo de Echegaray a D. Marcelino Menéndez Pelayo, que recuerda como a principios del siglo XIX aún se usaba el término juglar para referirse a ciertos tamborileros sufragados con las arcas municipales:

¿Desde cuándo se acostumbra denominarlos así? todavía no he podido precisarlo, pero es indudable que la costumbre viene de muy allá y nada tendría de extraño que sus raíces se pierdan en los siglos medioevales. Es de advertir que los tamborileros, como empleados de los Ayuntamientos, existen en algunas villas, como por ejemplo, Lequeitio, cuando menos desde el siglo XVI, en que se les utilizaba para alegrar los ánimos del vecindario, aterrorizado por la dolencia del vientre que diezmoó estos pueblos á fines de aquella centuria³⁸.

Con estas referencias y otras muchas razonadas investigaciones, conocida la superlativa capacidad analítica del infatigable estudioso Menéndez Pelayo, obtenemos la primera definición de juglaría:

La juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes noctámbulos, clérigos vagabundos y tabernarios (de los llamados en otras partes goliardos), gran número de mujeres, especialmente judías y moras, que solían juntar el ejercicio de la música y de danza con otros menos honestos; y en general todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían

catalana, pues ya hay alusiones a él en los famosos versos de Giraldo de Cabrera al juglar Cabra, compuestos por los años de 1170, en pleno reinado de Alfonso II de Aragón, y que contienen una enumeración de las narraciones poéticas más en boga. Pero no hay duda que la primera elaboración española de la materia bretona, anterior a los fragmentos del Tristán castellano de la Biblioteca del Vaticano (aunque se los pretenda hacer remontar, como quiere Baist, hasta el primer tercio del siglo XIV) son los Lais de Bretanha del cancionero Colocci-Brancuti, sobre los cuales ha escrito tan doctamente Carolina Michaëlis.

[<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/en/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100086&idCorpus=1000&posicion=1>]

³⁸ “Carta de Carmelo de Echegaray a Marcelino Menéndez Pelayo” en *Epistolario*, vol. 20 (Diciembre 1908 - Abril 1910): carta nº 138 (Guernica, 25 febrero 1909) en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo: obras completas, epistolario y bibliografía. Fundación Ignacio Larramendi.

[<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1002&idUnidad=162144&posicion=1>]

*alguna aptitud artística, y que gustaban de la vida al aire libre, o tenían que conformarse con ella por dura necesidad*³⁹.

Nótese que en esta definición encontramos unida la mendicidad, de la más variada condición junto al reconocimiento de una cierta *aptitud artística* para desarrollar dicha actividad, es decir, un talento especial para desarrollar la mendicidad unida al deleite. Será su discípulo Menéndez Pidal quien examine y ordene de nuevo estos materiales, añadiendo nuevos documentos, apoyándose en otros relativos a juglaría francesa o la tradición italiana, para formular la siguiente definición de juglar:

*(...) juglares eran todos lo que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura, o con la charlatanería o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, etc.*⁴⁰

En la opinión de Menéndez Pidal, la definición de Menéndez Pelayo, a pesar de reconocer cierta *aptitud artística*, estaba demasiado encaminada a la mendicidad; siendo una voz que albergaría a hombres de la más variada posición, pues los juglares venían a ser aquellos que tenían por oficio alegrar a la gente *actuando ante un público* (evidencia de ello son los vocablos que más se asocian al recreo juglaresco que serán *solaz* y *solazar*). En esta noción nos acercamos al concepto de artista escénico, al oficio escénico, y por tanto tendente a cederle de una cierta dignidad.

Desde la más remota Edad Media eran usados una serie de términos que procedían de la antigüedad clásica: *mimi*, *histriones*, *thymelici*; con los que se nombraba a aquellos que en su tiempo ponían en escena espectáculos *indecorosos y condenables*. Se cree que los tres tipos, que proceden del teatro romano pasando más tarde por plazas y calles, acabaron divirtiéndose un público más reducido en casas particulares, instalándose progresivamente en palacios como *hombres de placer*.

A partir del siglo VII encontramos en Europa central un nuevo término asociado a los anteriores: *jocularis*, o *joculador*; designando a la persona que divertía al rey o al

³⁹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de los poetas antología de los poetas líricos castellanos*. VI, parte segunda: Tratado de los romances viejos. I. capítulo XXIX, en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo, pp. 31-32.

[<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100382&posicion=1>]

⁴⁰ MENÉNDEZ PIDAL, Op. Cit., p. 3.

pueblo. El nombre de *juglar* fue el que se vulgarizó y quedó como equivalente más o menos exacto de los anteriores⁴¹.

Desde el siglo XI surge en el sur de Francia una nueva denominación que designará a un tipo de poeta más culto no ejecutante; el *trovador*, una voz más concreta que la vaga denominación de juglar, pues aludía expresamente al acto de la invención artística, *trovar* es hallar. El trovador era socialmente y culturalmente superior al juglar; aunque los límites eran algo confusos ya que en tiempos de escasez algún *noble trovador* se hacía juglar.

Debido a las numerosas confusiones que comenzaba a entrañar la denominación de juglar, Giraldo Riquier de Narbona, el cual vivía en la corte castellana en 1274, dirigió a Alfonso X la famosa *Supplicatio al rey Castela per lo nom del Juglars*; composición en que probablemente se desarrollan ideas ya citadas entre los poetas gallegos de la misma corte y que nos muestra el estado de la juglaría en España.

El autor ruega al rey que ponga orden en los nombres y se lamenta de que se llame juglar al que hace juegos con monos o con títeres, o a aquellos que sin apenas saber tañer un instrumento se dedica a cantar en cualquier plaza ante *gentes bajas*, sin osar presentarse en una corte noble. La juglaría, según Riquier, había sido creada por hombres instruidos para *poner a los buenos en camino de alegría y de honor* y los trovadores habrían llegado más tarde.

La respuesta del rey es versificada por el propio Riquier, la *Declaratió del senher rey N'amfos de Castella* fechada el año siguiente, *inspirada en conversaciones con el monarca*, comienza con una disquisición etimológica sobre los nombres latinos, aclara que el nombre juglar se da en la Provenza a muchas clases de personas, aunque en España hay nombres diferentes para cada clase:

- trovadores; verdaderos creadores de un arte, de origen noble.
- juglares; los que tañen instrumentos; origen villano.
- remedadores; los que imitan o contrahacen, pertenecen al pueblo bajo.

⁴¹ Los franceses creen en la línea sucesoria entre los *mimi* y los juglares, sin embargo M. Pidal observa una mayor concordancia con los *scopas* o cantores bárbaros que viajaban de castillo en castillo y de corte en corte, cantando como autores o meros recitadores de canciones heroicas conocidas por los romanos desde el siglo VI, que convivieron con los mimos y los nuevos juglares hasta tiempos de Carlo Magno, y estos a su vez, convivirían con los cantores musulmanes.

- segrieres; trovadores de corte. El segrer o segrel es a lo que Riquier llama segrier. En realidad es una clase intermedia entre trovador y juglar; escudero (hidalgo de clase baja).
- cazurros; los faltos de buenas maneras, que recitan sin sentido y ganan el sustento deshonoradamente. Los más bajos en la escala moral y social.

El rey declara viles a juglares, remedadores y hacedores de zaharrones⁴²:

*(...) todos los que viven vilmente y no pueden presentarse en una corte de valía, como son aquellos que hacen saltar simios o machos cabríos o perros, los que muestran títeres o remedan pájaros, o tocan y cantan entre gentes bajas y de poco dinero, éstos no deben llevar el nombre de juglar, ni los que en la corte se fingen locos, sin vergüenza de nada, pues estos se llaman bufones, al uso de Lombardía*⁴³.

Hay que mirar con cierta cautela las consecuencias que de la *Supplicatio* se desprenden, ya que se refiere más a un conflicto con la poesía provenzal que a la española. Similares son los prejuicios que están contenidos en el *Libro de castigos* su hijo del rey D. Sancho⁴⁴, que en el capítulo cincuenta y uno, *Que fabla como se debe home guardar que lo non metan con maldat los malos homes a jogleria, nin se meta en solaz con ellos nin en amar los juegos*⁴⁵, concede un cierto espacio para la diversión y determina que la buena juglaría es aquella que recibe el hombre sin daño de su alma ni de su cuerpo, debiendo guardarse de ella, así como ha de proteger al prójimo según el mandamiento epílogo de la ley divina:

Amarás a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a ti mismo.

⁴² RIOS, José Amador de los: *Historia Crítica de la Literatura Española*, Madrid, imprenta José Fernández Candela, 1803, Rey Alfonso X: Partida VII, Ley IV, Título VI en Tomo IV, p. 561.

⁴³ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y orígenes...* p. 11-12. Por último Menéndez Pidal cita a los zaharrones o zamarrones que en el siglo XVI eran enmascarados en fiestas, procesiones y máscaras que espantaban la canalla, vestidos como diablos o grotescamente ataviados, figura que perdura en fiestas tradicionales, el *trasechador* o juglar de cuchillos, una especie de prestidigitador; *los caballeros salvajes* (aparecen nombrados en los *Carmina Burana* en *In taberna quando sumus*).

⁴⁴ GAYANGOS, Pascual de: "Castigos e documentos del rey D. Sancho" en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, M. Rivadeneyra editor-impresor, 1860, pp. 79- 228.

⁴⁵ GAYANGOS, Pascual de: ídem, pp. 177- 179.

No podemos, al tratar esta controversia sobre el estatus del juglar, dejar de lado a Fo, como estudioso y juglar él mismo. El gran cómico le concede un acento más grosero al estilo juglaresco, que el que trata de instituir como válido el famoso juglar Riquier. Para para Fo:

*Es sabido que los juglares solían ponerse apodos de significado casi siempre procaz.(...) la propia expresión de “Juglar” viene de “ciullare”, que quiere decir burlar y triscar, en el sentido de hacer el amor*⁴⁶.

Para Fo, el juglar de la Edad Media, era alguien que pertenecía al pueblo, nacía de él, y del mismo tomaba el rencor hacia el poder eclesiástico y civil que lo oprimía, para una vez filtrado ese resentimiento en forma de risa grotesca, a través de *la razón*, el pueblo fuera capaz de tomar conciencia de condición y si este era capaz de aventurarse, como Riquier desafiaba a los faltos de arte y de buenas maneras, más les valía tomar ciertas precauciones: entendemos que autocensurarse o fingirse loco.

Fo señala que esta era el motivo por el cual en la Edad Media se inmolase con cierta frecuencia a los juglares a los que se desollaba o se les cortaba la lengua, *por no hablar de otros adornos*⁴⁷.

Vemos como, asociada a la palabra bufón, que hasta ahora no había sido enunciada por ninguno de los autores citados, aparece el fingimiento de la locura y la desvergüenza y se unifica a cazurros, bufones y truhanes bajo un mismo estatus, clasificación que influirá decisivamente a lo largo de los siglos, aún en nuestros días, a la hora de analizar la situación del bufón desde un prisma tanto histórico-social como literario. Al diferenciarlos son separados definitivamente de los *artistas sagrados*, al tiempo que se les confiere un estatus social inferior, respecto de aquellos que hacen de las gracias un oficio. La Historia en adelante los asociará tanto a formas burdas de expresión como al modelo de bufón de corte medieval europeo.

Pasemos a cotejar las definiciones que comúnmente vienen utilizando los investigadores en nuestro país. Abordemos en primer lugar la conocida definición del *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias en el que bufón:

⁴⁶ FO, Darío: *Manual mínimo del actor*, Navarra, Hiru, 1998, p. 152.

⁴⁷ FO, Darío: *Misterio bufo....*, p. 18.

Es una palabra toscana, y significa el truhán, el chocarrero, el morrión o bobo. Púdose tomar de la palabra latina bufo.nis, por el sapo o escuerço, por otro nombre rana terrestre, venenata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicias y desvergüenças, con que entretienen a los necios e indiscretos. y púdose dezir bufón de la mesma palabra, en quanto significa cosa vana, vacía de sustancia y llena de viento; assí los locos son vacíos de juizio y seso; o se dixo de bufa, palabra toscana que vale contienda, porque el bufón con todos tiene contienda y todos con él⁴⁸.

Encontramos una identificación con lo monstruoso, con la vacuidad; hombres a medio camino entre el animal, en concreto la imagen desagradable de un sapo, y la *insania*. Se presenta ante nosotros la primera relación entre los bufones y la naturaleza contrahecha, que complica la tarea de hacernos una idea exacta de lo que es *bufón*. Por un lado vemos que estaría cerca de la desvergüenza, el vicio, la estupidez y por otro lado encontramos lo monstruoso, dando paso a todas las implicaciones que el *monstro*, trae consigo, es decir, la superstición y los actos *contranatura*:

Monstro. Es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas; como aconteció en el condado de Urgel, en un lugar dicho Cerbera, el año 1343, que nació un niño con dos cabeças y quatro pies; los padres y los demás que estavan presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún gran mal y que con su muerte se evitaría, le enterraron vivo (...) ⁴⁹.

El hecho de que unos padres consientan en enterrar vivo el fruto monstruoso de su progenitura nos debe hacer reflexionar acerca de hasta que punto se sentían ajenos al mismo. Sepultaron literalmente un signo que supersticiosamente evidencia la aparición del mal. La creación divina es perfecta y cuando se habla de monstruo sólo se habla del cuerpo como un accidente y no del alma racional en el que no puede haber falta ni excesos ni cualquier otro tipo de monstruosidad a la cual que identifica con el vicio:

⁴⁸ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, s. v.

⁴⁹ COVARRUBIAS, Sebastián de: *ídem.*, s. v.

*Monstruo es todo aquel compuesto animado en cuya producción espontánea falta más o menos enormemente a su acostumbrada orden la naturaleza*⁵⁰.

El deforme es un símbolo del Maligno, alguien que no puede ser una criatura aceptada entre los demás seres de la creación divina, a pesar de que la exposición de la deformidad corpórea, que aparece en el *Antiguo Testamento*, se asocia en los primeros tiempos del cristianismo a la humildad cristiana y el anhelo de santidad a través de la abnegación por los enfermos repulsivos y el contacto corporal que se contraía con ellos en su cuidado⁵¹. La inmolación, el infanticidio, activa o pasiva del recién nacido anormal fue una práctica habitual desde tiempos remotos:

*(...) asfixiamos los fetos monstruosos, y hasta ahogamos los niños si son débiles y deformes. No es ira, sino razón, separar las partes sanas de las que pueden corromperlas*⁵².

La única expectativa para aquellos que lograban sobrevivir *al lado oscuro del arte obstétrico* (y a la mirada pasiva de una madre *que se veía liberada así del maleficio*) era la mendicidad o convertirse en objeto de asombro en ferias para *solaz de muchos y enriquecimiento de sus explotadores*⁵³.

Los relatos sobre prodigios son muy antiguos, en Europa vienen recogidos desde la aparición del género del bestiario medieval desarrollado en Europa alrededor de los siglos XI y XII, en realidad una revisión de las imágenes del período clásico, reforzadas

⁵⁰ RIVILLA BONET y PUEYO, José: *Desvíos de la naturaleza o Tratado de el origen de los monstros.*, Lima, Imprenta Real por Joseph de Contreras y Alvarado, 1695, fol. 11r

⁵¹ AUERBACH, Erich: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 68

⁵² SENECA, Lucio Anneo: *De la Ira*, I, XV, Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Tratados filosóficos*, Madrid, traducción directa del latín por Francisco Navarro y Calvo, 1884.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc57192>]

⁵³ SALAMANCA BALLESTEROS, Alberto: *Monstruos, ostentos y hermafroditas*, Granada, Universidad de Granada, 2006, p. 90 y ss. (véase capítulo “Infanticidio, martirologio y monstruos de feria”, pp. 83-107, dentro de un ensayo que pretende *aproximar el pensamiento humano ante las malformaciones congénitas*, que trasciende el campo de la medicina para adentrarse en el de la literatura, la mitología, la cultura popular, la filosofía). Los cuidados de las parteras incluían la asunción de la tarea de eliminar aquellos neonatos no dotados para la supervivencia por acción directa u omisión de cuidados de los nacidos con graves anomalías.

En los manuales dedicados a las matronas se incorporan sistemáticamente nociones acerca de la conveniencia o no de bautizar a los monstruos. Cuando no eran bautizados por no considerarse humanos, se aceptaba implícitamente la legitimidad de matarlos.

con elementos de la tradición oriental y asimilada por una perspectiva cristiana moralizante. La imagen del *téras*, el monstruo, está presente no sólo en las gárgolas y los capiteles de las columnas románicas, sino incluso en la cartografía del siglo XIV⁵⁴.

Igualmente habitual es su presencia en la literatura a través de la colección crónicas de seres extraordinarios. *Las historias prodigiosas* editadas por Suárez Figaredo⁵⁵, ofrecen una compilación de nacimientos de monstruos y de las causas de sus concepciones, entre ellas, la intervención de fuerzas demoníacas. La enumeración de tipos de prodigios (deformidades físicas, animales monstruosos, partos múltiples, hermafroditismo, transexualidad...) se realiza a través de las crónicas en las que de modo general se culpa de todos estos monstruosos ejemplos a la corrupción y ominoso proceder humano. La existencia del monstruo es una señal de la *amenaza* divina⁵⁶.

El Renacimiento se encargará de introducir la moralidad del monstruo, por ejemplo en las polémicas políticas y religiosas del quinientos, en las que *el monstruo permite asombrar, advertir e incluso denostar al adversario*⁵⁷, que camina hacia la modernidad vivificado por la literatura de cordel, testimonio del interés por lo moral y socialmente deforme, tratando sin embargo de señalar el error humano a través de la grandeza divina. Los prodigios conservan la doble enseñanza de la grandeza divina y su designio aleccionador sobre el error humano. Una doble premisa que nos hace comprender porqué

⁵⁴ Ejemplo notable es el mapamundi de Hereford (catedral de Hereford, en el oeste de Inglaterra, circa 1300) es el mejor conservado y más estudiado mapa medieval, es una especie de enciclopedia cultural, geográfica y bíblica. Véase *El mapamundi de Hereford* de Paul D. A. HARVEY en "Cartografía. La visión del mundo" en *Mètode*, nº 53, 2007, véase para un estudio más profundo de HARVEY, *Mappa Mundi: The Hereford World Map*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

⁵⁵ SUAREZ FIGAREDO, Enrique: *Historias prodigiosas y maravillosas*, Revista electrónica *Lemir*, nº 17, Universidad de Valencia, 2013. Enrique Suárez Figaredo realiza esta edición a partir de la de Medina del Campo en 1586 por Francisco del Canto para Benito Boyer; la de Madrid en 1603 de Luis Sánchez para Bautista López y la edición en francés de Amberes en 1594 de Guislain Janssens.

⁵⁶ SUAREZ FIGAREDO, Enrique: *idem*, p. 131.

⁵⁷ SOLANO, Antonio. "Monstruos y prodigios" en *Mètode*, nº 34, 2002.

<http://metode.cat/es/Revistas/Articulo/Monstres-i-prodigis>.

De manos de Lutero y Melanchton aparece en 1523 la Explicación de las dos figuras pavorosas, el asno del Papa en Roma, y el becerro-monje encontrado en Freiberg, en Sajonia; el primero se corresponde con un monstruo con escamas, híbrido de asno y mujer, encontrado en el Tíber en 1495, y el segundo es otro híbrido entre buey y fraile.

Para los protestantes, ambos monstruos son signos de la corrupción de Roma y de los turbios manejos del Papa y del clero.

(...) *hacia finales del siglo XVII, con todo un reino pendiente de la complexión enfermiza y del lastimoso estado de Carlos II, se reavive de manera considerable el género de los monstruos humanos*⁵⁸.

Sin embargo, el Rey *hechizado* representa a la vez el final de la dinastía de los Austrias y de la época dorada de los bufones palaciegos que representó su linaje, convertido en probable víctima del síndrome de Klinefelter dada su conocida frágil salud, corta inteligencia y esterilidad⁵⁹.

También es sugerente pensar el hecho de que la relación entre nobleza y bufones, entre la corrección y lo no-conforme puede nacer de la atracción por el misterio que nos produce el monstruo: aquello que es discordante con la norma nos repele y nos atrae al mismo tiempo. Volveremos sobre los monstruos más adelante por la relación existente entre la naturaleza contrahecha y la profecía, de la que no son ajenos los *dis-conformes* bufones.

Reanudando nuestra tarea de obtener una definición, dado que Covarrubias identifica la bufa con la contienda, nos parece acertado acercaremos a la que de *truhán* nos hace:

*El chocarrero burlón, hombre sin vergüença, sin honra y sin respeto; este tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes, y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de dezir lo que se le antoja; aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar, con que le maltratan de cien mil maneras y todo lo sufre por su gula y avaricia, que como muy buenos bocados, y cuando le parece se retira con mucha hazienda.*⁶⁰

Observamos en la definición de esta segunda palabra una aproximación a la idea que comúnmente tenemos de aquello de debió haber sido un bufón: burlescos, deshonorados y admitidos en palacios con ciertas libertades que no les libran de ser maltratados a cambio de su sustento, e incluso capaces de amasar una generosa hacienda al final de sus días.

⁵⁸ SOLANO, Antonio: ídem.

⁵⁹ Anomalía cromosómica que afecta a los hombres que ocasiona hipogonadismo. Se cree que Carlos II de España sufrió este síndrome, debido fundamentalmente a la consanguinidad de los sucesivos matrimonios endogámicos de sus antepasados.

⁶⁰ COVARRUBIAS, Sebastián de. Op. Cit., s.v.

No obstante, nos parece interesante reparar en la definición de bobo, el cual pertenece al campo léxico de nuestros personajes cómicos, asociado por la falta de seso al bufón, vemos que:

*Es el hombre tardo, stúpido, de poco discurso, semejante al buey, de donde trae su etimología, porque de bos, bobis, se dixo bobo. Ordinariamente los tales abundan de pituita o flema, y assí se les cae la baba y hablan torpemente*⁶¹

Es importante reparar en esta abundancia de pituita o flema, ya que se asocia a la creencia de la época en la *Teoría de los Humores* de Hipócrates (460-377 a.C.), recogida por Galeno (130-216 a. C.), seguida a su vez por Huarte de San Juan en el siglo XVI, que relaciona la mayor o menor abundancia de estas secreciones con el temperamento humano:

*De la humedad, es dificultoso saber qué diferencia de ingenio pueda nacer, pues tanto contradice a la facultad racional. A lo menos, en la opinión de Galeno, todos los humores de nuestro cuerpo que tienen demasiada humedad hacen al hombre estulto y nescio. (...) De manera que la sangre (por ser húmida) y la flema echan a perder la facultad racional. Pero esto se entiende de las facultades o ingenios racionales discursivos y activos, y no de los pasivos como es la memoria, la cual así depende de la humedad como el entendimiento de la sequedad. Y llamamos a la memoria potencia racional porque sin ella no vale nada el entendimiento ni la imaginativa*⁶².

Nos parece interesante abundar en esta teoría por la gran importancia que esta tiene sobre la concepción del bobo, del loco, del bufón en suma, sobre el pensamiento del siglo de oro y en concreto sobre la concepción de los personajes de la comedia barroca, ya que las tres almas (*vegetativa, sensitiva y racional*) son sabias por si mismas

⁶¹ COVARRUBIAS, Sebastián de. Op. cit. s.v. También recoge la común idea de que estos, por el amor que Dios concede a su corazón sencillo, suelen ser agraciados con alguna que otra aparición mariana. Es decir, los cielos aparentemente están de parte de los simples, creencia que retomaremos más adelante, en contra de lo que se solía pensar de los maliciosos bufones muy distantes, aparentemente, de esta ternura del Padre.

⁶² HUARTE de S. JUAN, JUAN: Op. Cit., vol. 8, p. 104. La teoría según la cual el ser humano se componía de: sangre; enlazada con el temperamento sanguíneo -elemento afin aire, la bilis negra (*atrabilis*); relacionada con el temperamento melancólico – elemento tierra-, la bilis amarilla; temperamento colérico, -elemento fuego-, la flema; temperamento flemático, - elemento agua-.

y las diferencias de ingenio dependen de tres calidades: calor, sequedad y humedad. Huarte de San Juan habla poco de *voluntad*, pone sólo las tres facultades de la *memoria*, *entendimiento* e *imaginativa*, tras descartar por inútil para todas las obras del alma racional a una cuarta cualidad galénica, la *frialdad*, que en ocasiones se había asociado a la volición, que aparece alguna vez más en la segunda edición (1594), probablemente por la contradicción entre el *libre arbitrio*, incompatible con la fe cristiana, así como aparecen las restricciones del temperamento en función de las diferencias de ingenio:

*Pero como todas las ánimas racionales sean de igual perfección, así la del sabio como la del necio (...) el temperamento de las cuatro calidades primeras (calor, frialdad, humedad y sequedad) se ha de llamar naturaleza, porque de ésta nacen todas las habilidades del hombre, todas las virtudes y vicios, y esta gran variedad que vemos de ingenios*⁶³.

Otra definición muy conocida de bufón es la del *Diccionario de Autoridades* en la que queda definido como:

*(...) el truhán, juglar o gracioso que con sus palabras, acciones y chocarrerías tiene por oficio el hacer reír (...) y bufonería el hábito, o el vicio de ser bufón, la profesión de este indigno ejercicio*⁶⁴.

Esta enunciación aproxima nuevamente el bufón al juglar y al desempeño del oficio la bajeza moral, unido indefectiblemente desde la Edad Media según el *Diccionario Crítico Etimológico* de Corominas al *bribón*⁶⁵.

Nos interesa por último una definición más reciente del bufón que, admitiendo la posición marginal del loco y su estatuto de exterioridad, le concede la posibilidad de actuar como *forma paródica del coro trágico* y un *poder reconstructor que atrae a los poderosos o a los sabios*, según la definición del diccionario Pavis:

El bufón desentona en todas partes: plebeyo en la corte, obsceno entre bienpensantes, cobarde entre los soldados, glotón entre los estetas, grosero

⁶³ HUARTE DE SAN JUAN, JUAN. Op. Cit., cap. II –IV p. 63.

⁶⁴ AA.VV. Biblioteca Románica Hispánica. Edición facsímile. Ed. Gredos 22^a ed. 2001, s.v.

⁶⁵ COROMINAS, Juan y PASCUAL, José A.: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, editorial Gredos, 1980, vol. 1, p. 689 y vol. 5, pp. 678-680.

*entre los refinados, siempre sigue su camino (...) nadie ha conseguido jamás que se sienta culpable de nada o convertido en cabeza de turco porque es el principio vital por excelencia, un animal que se niega a pagar los platos rotos de la colectividad y que nunca pretende hacerse pasar por otro (...)*⁶⁶.

Recoge gran parte del bagaje cultural de las definiciones anteriores y los estudios en torno al arte de la bufonería y empieza a despuntar como personaje que contrasta allí donde se le halle, en permanente discrepancia y por tanto necesario para reconocer por antítesis el porte del cortesano, el valor del soldado, la exquisitez del refinado.

A modo de conclusión, el bufón es un ser marginal que con sus gracias se gana la vida, con licencia, aún no sabemos si ilimitada, para decir y hacer lo que se le antoja, gracias a su estupidez o locura, pudiendo ser esta competencia mermada de su intelecto o de la razón, una incapacidad fingida por un personaje que actúa en discordancia con aquellos valores establecidos en un determinado momento histórico-social.

2.2 Estado de la cuestión.

Asumiendo una noción aproximada de lo que, al menos en España, es o se ha definido como bufón, tenemos algunas ideas de partida para iniciar nuestro estudio. Haremos un pequeño repaso de los trabajos que hasta el día de hoy se han acercado al estudio del mundo de los bufones y en su caso a los bufones dentro del teatro de Calderón. Nos interesa trabajar a partir del trabajo que se ha desarrollado en torno al tema en España, sin dejar de lado los autores europeos, en la firme convicción de que es necesario elaborar un estudio sistemático de nuestra tradición bufa desde parámetros propios y en particular rastrearemos las pistas que nuestros investigadores nos han aportado, es decir, analizar nuestros bufones desde un prisma propio que nos de las pautas a seguir, ya que nuestras producciones culturales han de ser por fuerza similares pero no del todo equivalentes a las de nuestros vecinos europeos.

⁶⁶ PAVIS, Patrice: *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2002, edición revisada y ampliada, traducción de Jaume Melendres, pp. 58-59.

En primer lugar, es fácil de constatar el escaso número de investigadores que se han sentido interesados en España, en su mayoría provenientes de disciplinas como la Historia, en particular la Historia Social, abordando concretamente un periodo de la misma: el reinado de los Austria, y algunos de tipo filológico, en los que los bufones aparecen más como un apéndice desafortunado de otras formas culturales más elevadas que como producto independiente; es curioso que frente a la larga tradición de otros países vecinos, las fechas de los trabajos consultados en castellano no nos remiten más allá de principios del siglo XX.

Hemos citado el inmenso trabajo llevado a cabo por Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal en torno al arte juglaresco, el cual nos ha servido, como a tantas otras tentativas, para situarnos dentro de una tradición de tipo filológico y también los trabajos prácticamente coetáneos (y deudores) de este segundo, el estudio-catálogo de José Moreno Villa⁶⁷, y de Jose M^a García Rodríguez⁶⁸, que aborda a lo largo de treinta y cuatro capítulos la locura desde un punto de vista histórico, como tema literario, como problema metafísico, el mundo, en suma, del bufón (aspectos tales como indumentaria, obsequios), se centra principalmente en los españoles, pero también hace un modesto repaso de los ingleses, franceses y alemanes, reparando en nombres propios como el del famoso Tribulet.

Moreno Villa reflexiona acerca del hombre de placer, en la idea de que la existencia de estos pudo influir en la literatura contemporánea. Efectivamente, considera a los graciosos de comedia como hermanos de los *locos distinguidos* que vivían en palacio, y como es posible seguir en las comedias clásicas este rastro que nos es escamoteado en el archivo de palacio, ya que la censura nos niega los pasajes más procaces protagonizados por los locos del servicio real, en concreto nos cita a Calderón como un posible desvelador a través de un reflejo en su teatro de estas misteriosas andanzas. Llega aún más allá, basándose en una simple ley de contrastes, que le lleva a formular la siguiente conjetura en la obra de Cervantes:

Pensando en esta ley de contrastes y concretamente en las dos figuras creadas por Cervantes, cabe preguntarse si es fortuito que una de ellas, la principal, sea de un loco alto y delgado y la otra la de un rústico simple, gordo y

⁶⁷ MORENO VILLA, José. Op. Cit.

⁶⁸ GARCÍA RODRÍGUEZ, Jose M^a. Op. Cit.

*bajo. ¿Es esto casual o es un influjo de la corte? En ellas puede verse tan pronto al señor con su lacayo como al loco y al enano. En el libro de Cervantes seguiremos teniendo una cantera de interpretaciones; no quisiera yo que la mía resultase descabellada, pero, si resulta, sírvame de excusa el haber pasado año y medio persiguiendo a los ciento veinticuatro locos y enanos de la Corte que al fin tengo reclusos en el Catálogo*⁶⁹.

Sin intentar llegar aún tan lejos sobre esta transposición en el plano literario de una realidad social, como pensó el archivero que catalogó por primera vez a los locos y enanos palaciegos, hemos de considerar que nuestra tradición teatral proviene de las formas religiosas y festivas latinas asimiladas por nuestra propia tradición cristiana. Huerta Calvo⁷⁰ apunta la idea de remontar el ciertas formas como el entremés a los rituales dionisiacos, recogiendo la tradición de varios preceptistas de los siglos XVI y XVII (Brocense, Pinciano, Cascales) que atribuían como posible modelo el satyrikón o drama satírico⁷¹ cuyos protagonistas eran sátiros mitad hombres mitad animales y, en la línea de Bances Candamo, ha encontrado una analogía entre las mojigangas y los mimi del teatro romano. Descubriríamos, en suma, un camino a través del carnaval⁷²; como germen primigenio de las formas teatrales profanas y el modelo francés que surge de él; la farsa, cuyos orígenes también se ligán con la liturgia; donde las homilías y sermones se amenizaban mediante intermedios cómicos. La extensión y *dramátis personae*, definidas por el oficio o la función social, son las mismas que en nuestro entremés, así como los motivos argumentales del entremés burlesco, propiamente barroco, son los mismos de los dramas satíricos: la parodia de los mitos, leyendas y hechos de personajes de la historia. Auténtico material bufonesco, que en Calderón adquiere una

⁶⁹ MORENO VILLA, José. Op. Cit, pp. 39-42.

⁷⁰ HUERTA CALVO, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 13-17. Otros trabajos consultados “Entremés de *El carnaval*. Edición y estudio”, *Dicenda*, 7, 1988, pp. 357-387; *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, editorial José J. de Olañeta, 1995.

⁷¹ Cuarto drama que se representaba para distender las pasiones producidas por la tragedia de las tetralogías clásicas.

⁷² Carnaval como germen primigenio de las formas teatrales profanas y un modelo francés que surge de él; la farsa, cuyos orígenes habría que buscarlos en la propia liturgia donde las homilías y sermones se amenizaban mediante intermedios cómicos y cuya extensión (300-400 versos) y *dramátis personae*, definidas por el oficio o la función social, son las mismas que en nuestro entremés.

nueva dimensión por su afición a la parodia y la autoparodia⁷³. La revisión del teatro menor puede aportarnos algunas pistas sobre las raíces y las técnicas de la comicidad.

Si bien el carnaval también tendrá ocasión de ser desarrollado separadamente, no podemos dejar de citar aquí las obras *de cabecera*: *La cultura popular* de M. Bajtin⁷⁴ y *El carnaval* de Caro Baroja⁷⁵, señaladas profusamente en artículos y tratados de gracia, que nos ayudarán a apreciar las raíces carnavalescas personajes cómicos que nos ponen en el camino de la locura.

Especial interés merece las aportaciones de Hermenegildo⁷⁶ recurrentes en la bibliografía en torno al gracioso; alrededor de la locura festiva, mecanismos burlescos y funciones dramáticas del loco festivo.

Siguiendo con la recurrencia a textos de base, en este camino emprendido, no podríamos dejar de advertir la notable influencia en algunos autores de las obras de Garzoni *L'ospidale de' pazzi incurabili* (1586)⁷⁷ y *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), en la original traducción *Plaza Universal de todas*

⁷³ ARELLANO, Ignacio: "Los disparates de Calderón" en *Anuario calderoniano*, nº 3, 2010, pp. 37-66. Arellano revisa los mecanismos burlescos a los que Calderón, presentes en toda su obra, especialmente, en la comedia burlesca de *Céfalo y Pocris*. En torno al gracioso y el disparate también GÜNTERT, Georges: "El gracioso de Calderón: disparate e ingenio" en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), 1980, pp. 360-364. PINILLOS, Carmen: "Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca: *Céfalo y Pocris* de Calderón" en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000. Ignacio Arellano editor, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 1107-1116.

⁷⁴ BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁷⁵ CARO BAROJA, Julio: *El carnaval: análisis histórico cultural*, Madrid, Taurus, 1965.

⁷⁶ HERMENEGILDO, Alfredo: (véase entre otros) "Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español" en *La construcción de un personaje: el gracioso*, Luciano García Lorenzo (ed.), Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 53-75. *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Palma de Mallorca, José Olañeta Editor, 1995. *Formas y funciones dramáticas del loco festivo* en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999, pp. 49-72. "Calderón's *El galán fantasma* and the characters of popular festivity" en *Prologue to Performance. Spanish Classical Theater Today*, L. y P. Fothergill-Payne editores, Lewisburg-London-Toronto, Bucknell University Press-Associated University Press, 1991, pp. 49-66. "Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la edad media castellana" en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Actas del Festival de d'Elx, 1990. Edición Luis Quirante. Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"-Diputación de Alicante-Ayuntamiento d'Elx, 1992, pp. 92-113. "El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís", en *El teatro español afines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*. Actas del Simposio Internacional, Universidad de Amsterdam, 6-10 junio 1988, Diálogos Hispánicos II, Ámsterdam, 1989, pp. 503-526.

⁷⁷ GARZONI, Tommaso: *El teatro de los cerebros. El hospital de los locos incurables*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría (AEN), 2000. Esta obra repasa las formas conocidas de la locura. Se cita entre los antecedentes remotos de la historia de la psiquiatría Antes Garzoni había estudiado los distintos tipos de ingenios o cerebros en *Il Theatro de' vari, e diversi cervelli mondani* (Venecia, 1583). Otras obras del autor son: *La sinagoga de gl'ignoranti* (Pavia, 1589), *Il mirabile cornucopia consolatorio* (Bologna, 1601), *L'huomo astratto* (Venecia, 1604), *Il serraglio degli stupori del mondo* (Venecia, 1613).

*Ciencias y Artes. Parte traducida de Toscana, y parte compuesta por el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*⁷⁸, que no es una simple traducción, sino un curioso ejercicio de adaptación del modelo italiano para acercarlo a la idiosincrasia española, con añadidos, supresiones y manipulaciones del traductor.

En la línea de textos inexcusables se sitúan el *Elogio de la locura* de Erasmo⁷⁹ y la citada *Historia de la locura* y *Los anormales* de Foucault⁸⁰ entre sus textos más representativos en la materia.

Otras fuentes comunes de consulta en el ámbito de la locura son las obras de Bárbara Swain⁸¹ sobre la locura en la Edad Media y el Renacimiento y la revisión de Kaiser⁸² de Erasmo, Rabelais y Shakespeare. En la línea de textos deudores, fedatarios en gran parte del de Róterdam, en el campo de la historiografía citaremos a Bouza⁸³ y los trabajos de Gazeau⁸⁴, Bourgy⁸⁵, Willeford⁸⁶, Lever⁸⁷ y Billington⁸⁸, en torno a la figura del bufón en Europa.

Mención especial merece *Visages de la folie*⁸⁹ que reúne bajo este título las actas reunidas por Redondo y Ronchón del coloquio celebrado en París, cuyas páginas

⁷⁸ Desde que en 1585 se imprimió por vez primera ha sido profusamente difundida por toda Europa: más de 25 ediciones entre los siglos XVI y XVII. Trabajaremos con el texto preparado por Enrique SUÁREZ FIGAREDO de la versión reducida y traducida al castellano por Cristóbal Suárez Figueroa de la *Piazza* sobre la ed. de Perpiñán, 1630. La última edición se debe a JALÓN CALVO, Mauricio: *Plaza universal de todas ciencias y artes*, 2 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006.

⁷⁹ ERASMO, Desiderius: *Elogio de la Locura*. Barcelona, editorial Bosch, 1991, texto bilingüe, traducción de Oliveri Nortes (*Stultiae Laus*, Estrasburgo, Mathias Schürer impresor, 1511).

⁸⁰ FOUCAULT, Michel: *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001 (*Les anormaux*, París, Éditions Gallimard, 1999) Otros textos: *Enfermedad mental y personalidad*, Barcelona, Paidós, 2010 (*Maladie mentale et personnalité*, París, Presses Universitaires de France, 1954) y *El poder psiquiátrico*, Madrid, Akal, 2005 (*Le pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France : 1973-1974*, París, Gallimard, 2003).

⁸¹ SWAIN, Barbara: *Fools and Folly: During the Middle Ages and the Renaissance*, Nueva York, Columbia University Press, 1932.

⁸² KAISER, Walter Jacob: *Praisers of folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press, 1963. Realiza un análisis de los personajes: Estultitia en *Elogio de la locura*, Panurgo en *Pantagruel*, y Falstaff en *Enrique IV*.

⁸³ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1996 y “Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del siglo de oro” en *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

⁸⁴ GAZEAU, A.: Op. Cit.

⁸⁵ BOURGY, Victor: *Le bouffon sur la scène anglaise au XVIe siècle: c. 1495-1594*, París, Presses Universitaires, 1969.

⁸⁶ WILLEFORD, William: *The fool and his scepter: a study in clowns and jesters and their audience*, Evanston, Northwestern University Press, 1969. Willeford examina la figura del fool y las interacciones con su público desde sus más remotos orígenes.

⁸⁷ LEVER, Maurice : *Le sceptre et la marotte; histoire des fous de cour*, París, Fayard, 1983.

⁸⁸ BILLINGTON, Sandra : *A social history of the Fool*, Sussex-Nueva York, The Harvester Press-St. Martin's Press, 1984.

⁸⁹ REDONDO, Augustin y ROCHON, André (eds.): *Visages de la folie: 1500-1650: domaine hispano-italien*. Editorial Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe

abordan pluralidad de locuras, bajo diversos enfoques y textos, entre los que nos interesan las relativas al siglo de oro español.

Volviendo a nuestro tema, debemos esperar a los años ochenta del pasado siglo para que comiencen a aparecer trabajos que abordan el tema de los graciosos bufonescos en nuestra literatura dramática, en especial algunos de los artículos publicados en las actas del Congreso Internacional sobre Calderón publicadas bajo la dirección de García Lorenzo en 1983⁹⁰; en concreto los de Navarro González⁹¹ y muy especialmente los de García Gómez⁹², que observa la distinta función del gracioso Coquín en las dos versiones conservadas de *El médico de su honra*, y el estudio de Vitse⁹³ en el que se desarrolla la idea de un enfrentamiento frontal de Coquín contra el código de honor establecido en el teatro barroco. Volveremos a ellos en nuestro estudio, sobre su visión de un bufón que no acaba de cumplir con su función.

Hernández Araico⁹⁴ rastrea en las raíces carnavalescas de la tragedia calderoniana y el funcionamiento de esta como burla solapada contra los valores establecidos, en esta línea que aborda la ironía y la autoburla también se desenvuelve Pailler⁹⁵, en desacuerdo, entre otros, con el estudio sociológico de Maravall⁹⁶ y las tesis de Díez Borque⁹⁷, que interpretaron el teatro áureo como parte del sustento estético del sistema monárquico-aristocrático. Será Ruiz Ramón quién finalmente nos adentre en el

et XVIIe siècles, Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, Université de Paris III, Sorbonne nouvelle, Publications de la Sorbonne, 1981.

⁹⁰ GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *Calderón*: Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro” Madrid, 8-13 de Junio de 1981. Ed. C.S.I.C; Madrid, 1983. Anejos de la revista Segismundo, nº 6, vol. 2.

⁹¹ NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: “Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón” en ídem, pp. 1049-1064.

⁹² GARCÍA GÓMEZ, Ángel M: “El médico de su honra: perfil y función de Coquín” en ídem, pp. 1025-1037.

⁹³ VITSE, Marc: “De Galindo a Coquín” en ídem, pp. 1065-173.

⁹⁴ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanística, 1986 y “El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática” en *Imprevue*, nº 1, 1986, pp. 61-73.

⁹⁵ PAILLER, Claire: “El gracioso y los guiños de Calderón: apuntes sobre autoburla e ironía crítica” en *Risa y Sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Colloque du Groupe d’Etudes sur le Théâtre Espagnol, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-50.

⁹⁶ MARAVALL, José Antonio: ideas desarrolladas principalmente en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, editorial Seminarios y Edicions, 1972 y *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975), Barcelona, editorial Ariel, 2002. Véase también “Relaciones de dependencia e integración social, criados, graciosos y pícaros” en *Ideologies and Literature*, 1.4, 1977, pp. 3-32.

⁹⁷ DÍEZ BORQUE, José M^a: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978 y *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 1976, véase vap. I, “Área social del gracioso”, pp. 239-253.

estudio del gracioso bufonesco dentro de la tragedia calderoniana⁹⁸, su correspondencia con la figura del poder⁹⁹ y como figura de mediación¹⁰⁰.

Entre los trabajos más frecuentemente referidos por los investigadores atraídos por la materia bufa encontramos el trabajo de Webber¹⁰¹, que analiza el campo léxico en el que radica el gracioso de la comedia, *The Fool* de Welsford¹⁰² al que aludiremos de forma profusa y las recomendables introducciones de Avalle-Arce¹⁰³ y de Sánchez Paso¹⁰⁴ a sus respectivas ediciones de la *Crónica burlesca del Emperador Carlos V* de D. Francés de Zuñiga. Otra variante de bufón metido a comentarista de la historia es la famosa *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, aunque, en honor a la verdad, no podamos asegurar la autoría autobiográfica de esta crónica¹⁰⁵ cuya aprobación aparece firmada en Madrid a 24 de julio de 1652 por el propio D. Pedro Calderón de la Barca, bajo cuyo criterio:

(...) no tiene inconveniente que disuene a la pureza de la Fe y decoro de las costumbres, porque no toca materia que exceda al ocioso divertimento de quien le leyere¹⁰⁶.

Sin ahondar todavía en el análisis del gracioso desde el escenario, nos parece oportuno destacar la labor de algunos investigadores en torno a la corporalidad

⁹⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco: “El bufón en la tragedia calderoniana” en *Hacia Calderón: VII Coloquio Angloamericano*, Cambridge, Stuttgart, 1984. Archivum Calderonianum, Band 3. Stuttgart, Hans Flasche, Steiner, 1985, pp. 102-109.

⁹⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco: “El bufón calderoniano y su proyección escénica” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 107-124. Véase también del mismo autor “Réquiem por un bufón” en *ADE teatro*, nº 83, 2000, pp. 78-81 y “La muerte de un bufón” en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, Nº 644-645, 2000, pp. 10-12.

¹⁰⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco: “La figura del donaire como figura de la mediación: el bufón calderoniano” en *La construcción de un personaje: el gracioso*. Luciano García Lorenzo (coord.), Madrid, editorial Fundamentos, 2005, pp. 203-224.

¹⁰¹ WEBBER, Edwin J.: Op. Cit., pp. 171-190.

¹⁰² WELSFORD, Enid: Op. Cit.

¹⁰³ AVALLE-ARCE, Diane Pamp de: *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, Barcelona, editorial Crítica; 1981.

¹⁰⁴ SÁNCHEZ PASO, José Antonio: *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

¹⁰⁵ CID MARTÍNEZ, Jesús Antonio: “La personalidad real de Stefaniglio. Documentos sobre el personaje y presunto autor de La vida y hechos de Estebanillo González” en *Criticón*, nº 47, 1989, pp. 7-28 y “Máscaras y oficio en un escritor del Antiguo Régimen. Estebanillo González y Gabriel de la Vega” en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Cuaderno 43, pp. 175-196, Cid Martínez atribuye la elaboración literaria a Gabriel de la Vega, cronista de las guerras de Flandes.

¹⁰⁶ *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor compuesto por él mismo*. Texto preparado por Enrique SUÁREZ FIGAREDO, *Gemir*, nº 13, 2009, p. 394.

bufonesca, tal es el caso de Torres¹⁰⁷ y de materiales metateatrales, como el de Martín¹⁰⁸ que realiza un interesante trabajo de compilación y de análisis de personajes teatrales, desde una óptica bufa heredada de su maestro Lecoq¹⁰⁹ y de los creadores escénicos como Ghelderode¹¹⁰ y el genial Fo¹¹¹, al que ya hemos citado, que recavando datos de la historicidad bufa, han recreado la atmósfera del bufón de corte y del juglar italiano.

Cerramos este repaso bibliográfico citando los trabajos más recientes en materia bufa o en cuyas líneas encontraremos elementos de la locura en composición de la graciosidad. Entre los que podemos destacar los trabajos de Tropé¹¹² sobre la locura en los siglos XVI y XVII y los hospitales de locos (presentación literaria y representación

¹⁰⁷ TORRES, Milagros: “El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en Los muertos vivos de Lope” en *Criticón*, n.º 60 y “El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro” en *Presses Universitaires du Mirail*, Université de Toulouse-le Mirail, 1994, pp. 49-60. Un acercamiento a la actuación corporal implícita en los diálogos de las *figuras del donaire como base de la construcción del personaje*. Torres, que dirige el Séminaire d’études théâtrales en la Universidad de Rouen y el grupo de teatro “El Corral del sol”, ha desarrollado su labor investigadora en torno a la comicidad, el erotismo, las metáforas corporales y lo femenino en la obra de Lope. Véase entre otros: “Reír de mujeres. Más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido” en *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Christoph Strosetzki (ed.), Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, Studia Hispanica, 7, 1998, pp. 355-369 y más recientemente “Catalinón: la gracia del gracioso en la mezcla trágico-cómica de *El burlador de Sevilla*” en *Publications numériques du CEREdI*, Actes de colloque, n.º 7, 2012.

¹⁰⁸ MARTÍN, Serge: Op. Cit.

¹⁰⁹ LECOQ, Jacques: *Le Corps Poétique -Un enseignement de la création théâtrale* en colaboración con Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, 1987. Véase también *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

¹¹⁰ La A.D.E. publicó algunas de las obras de Michel de Ghelderode en un volumen; *El loro de Carlos V, Escuela de bufones, Escorial y El sol se pone*; Madrid, Publicaciones de la A.D.E., 2002. Traducción de M^a Jesús Pacheco e introducción de Ana González Salvador.

¹¹¹ FO, Dario: Obras citadas, si bien *Misterio Bufo*, es el texto más significativo de su labor investigadora en torno a las raíces del teatro popular. Más recientemente ha publicado *El amor y la risa*, Barcelona, editorial Paidós, 2009, en torno a *la otra historia* de los autores cómicos.

¹¹² TROPÉ, Hélène: “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (I). Manifestaciones, tratamientos y hospitales” en *Revista de la A.E.N.*, 2010; vol. 30, n.º 106, pp. 291-310. “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos. XVI y XVII (II). La eliminación de los herejes” en *Revista de la A.E.N.*, 2010; vol. 30, n.º 107, pp. 465-486. “Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l’hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles: de Lope de Vega à Charles Beys » en *Bulletin hispanique*, vol. 109, n.º 1, 2007, pp. 97-136. “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega” en *Anuario Lope de Vega*, n.º 5, 1999, pp. 167-186. “Desfiles de locos entre veras y burlas en dos obras de Lope de Vega *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*” en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: New York, 16-21 de julio de 2001. Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coord.), vol. 2, 2004 (*Literatura española, siglos XVI y XVII*), pp. 555-564. “Los Hospitales de locos en la literatura española del siglo XVII. “La representación alegórico-moral de *La casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo” en *Memoria de la palabra*: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coord.), vol. 2, 2004, pp. 1785-1793.

en la obra de Lope), de Peale¹¹³ acerca de la poética del bufón y Varone¹¹⁴ sobre la inserción dramática del gracioso en la dramaturgia de Calderón.

Para finalizar, mencionar las Actas de AITENSO del congreso celebrado en Almagro en 2005 en torno a locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro¹¹⁵ y el monográfico del *Bulletin of Spanish Studies*¹¹⁶ sobre la locura como inspiración en el Siglo de Oro.

La abundancia de materiales en el punto de partida debe alentarnos en nuestra búsqueda de las raíces bufonescas de ciertos graciosos. Los bufones, no sólo son objeto de estudio psiquiátrico, una cuestión social o materia teatral, también se cuelan entre las líneas de la literatura, en los tratados de arte, asoman sus narices en las páginas de filosofía y podemos escuchar el tintineo de algún cascabel que nos da una pista de donde se ha escondido el loco:

(La locura) *nos basta con saber que en la literatura y en la vida se repite en múltiples formas. El títere, el bufón, el albardán, el sandio, el rústico, el zafio, el*

¹¹³ PEALE, C. George: "El acto I de "La serrana de la Vera" de Vélez de Guevara: hacia una poética del bufón en *El escritor y la escena V, Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 141-158. Sobre el discurso bufonesco en la obra de Lope también ha escrito GARCÍA VARELA, Jesús. "El discurso bufonesco y La sortija del olvido de Lope de Vega" en *Looking at the "Comedia" in the Year of the Quincentennial*, Actas del Simposio Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, 1992 (Marzo, 18-21) Bárbara Mújica y Sharon D. Voros (eds) y Matthew D. Stroud (a. ed.), Lanham/London, University Press of America, 1993, pp. 195-201.

¹¹⁴ VARONE, Lavinia: La publicación de su tesis bajo la dirección de Federica Cancelliere: *El gracioso de los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2012. Véase también "El disfraz de la locura y la subversión del orden en *La cisma de Ingalaterra*" en *Teología y comedia en Calderón*, Ignacio Arellano y J. M. Escudero (coord.), Anuario Calderoniano, 4, 2011, pp. 17-32.

¹¹⁵ VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007. Contiene entre otros; ESPEJO SURÓS, Javier: "Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo: la 'Farsa del Mundo y Moral'", pp. 111-124, FARRÉ, Judith: "La locura fingida de los actores como *defensa* de su *tejné*. El caso de algunas loas de presentación de compañía", pp. 125-138, HERNÁNDEZ REYES, Dalia: "Aproximaciones a la configuración del gracioso en el teatro jesuita novohispano (1600-1650): elementos y agentes de comicidad", pp. 267-282, ROSO DÍAZ, José: "El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega", pp. 425-440, SÁEZ RAPOSO, Francisco: "Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro", pp. 441-454.

¹¹⁶ *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 87, nº 8, 2010, contiene: CARRERA, Elena: "Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain: new evidence, new approaches", pp. 1-16. OROBITG, Christine: "Melancolía e inspiración en la España del Siglo de Oro", pp. 17-32. TAUSIET CARLÉS, María: "El triunfo de la locura: discurso moral y alegoría en la España Moderna", pp. 33-56. TROPÉ, Hélène: "Inquisición y locura en la España de los Siglos XVI y XVII", pp. 57-80. HUGUET TERMES, Teresa y ARRIZABALAGA, Jon: "Hospital care for the insane in Barcelona, 1400-1700", pp. 81-104. CARRERA, Elena: "Understanding Mental Disturbance in Sixteenth-and Seventeenth-Century Spain: medical approaches", pp. 105-136.

necio, el mentecato, el demente, el estulto, el descarriado, el inocente, el viejo metido en amores... todos, todos son nuestros amigos. ¡Qué Dios les guarde y les proteja! ¡Su número es infinito¹¹⁷!

¹¹⁷ GARCÍA RODRÍGUEZ, José M^a. Opus Cit., p. 15. El paréntesis es mío.

3. CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEATRO DE CALDERÓN.

3.1. Breve introducción: una perspectiva triangular.

*En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida*¹¹⁸.

Admitimos la anacronía del término *autor* en el caso de Calderón pero, de igual modo, entendemos que esta relación funciona en el caso del creador escénico como emisor responsable de la transmisión de un mensaje, una cierta poética contenida en su obra dramática, dirigida a un público receptor en situación de comunicación. Por lo tanto, nos parece oportuno describir el periodo preciso al que vamos a referir nuestro estudio, para más adelante poder concretar la posible continuidad del loco en el teatro áureo y específicamente en el teatro de Calderón. Aportaremos algunas referencias sobre el contexto del dramaturgo, el periodo en el que compone las obras que más adelante vamos a analizar y en el que se inscriben los primeros receptores de las mismas; el público del siglo XVII. Es decir trataremos de dibujar el triángulo entre el comediógrafo esbozando brevemente un contexto histórico-social que nos de cuenta de las condiciones de producción dramática.

Sin pretender desarrollar en este apartado una teoría de la recepción del teatro barroco, antes de pasar a describir el contexto sería conveniente puntualizar la importancia de inscribir nuestro análisis sobre unas determinadas coordenadas que nos permitan esclarecer la relación del dramaturgo con su obra. Desde esta perspectiva no podemos dejar de lado las relaciones entre el contexto histórico y recepción de un texto; la implicación en la construcción del texto por parte del público a quien va dirigido. El público participa como agente previo de construcción del texto dramático y también lo re-construye en sucesivas recepciones a lo largo de la vida de ese texto.

¹¹⁸ JAUSS, Hans Robert: *La literatura como provocación*, Barcelona, Edicions Península, 1976, p. 164. Jauss trata de *superar el abismo existente entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y conocimiento estético*. Los métodos hasta entonces concebían el hecho literario en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la presentación, habían despojado a la literatura de *la dimensión de su recepción y efecto*, que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social (p. 162 y ss.)

Siguiendo las tesis de Jauss, existe una *relación dialógica de la historia de la literatura*: la obra literaria no es un objeto existente para sí, *no es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal*:

(...) *La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo y al mismo tiempo de proceso entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la conexión entre comunicación y receptor como en las concesiones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución*¹¹⁹.

De esta primera tesis deriva la necesaria perenne confrontación con el texto que nos lleva a una incesante actualización de textos literarios por el receptor, que convertiría al escritor de nuevo en productor. Dicha actualización, por otra parte, parece desviarnos del sentido primero que el dramaturgo dio a su obra, por lo que trataremos de encontrar la primera relación entre Calderón y su público-contemporáneo, antes de las posibles actualizaciones de nuestra contemporaneidad, aquello que como receptores del texto desde este punto exacto de nuestra simultaneidad podamos aportar.

Jauss sostiene que cualquier obra nunca es una novedad absoluta sino que predispone a su público, hace abrigar esperanzas, apoyadas en la experiencia previa en un sistema objetivable de expectativas en el que confluyen varios agentes, a saber: normas conocidas o de la poética inmanente del género, las relaciones implícitas con respecto a obras conocidas del entorno histórico literario y la oposición de ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje. Al reconstruir el horizonte de expectación en la cual la obra fue concebida podemos

(...) *formular unas preguntas a las que el texto dio una respuesta y con ello deducir cómo pudo ver y entender el lector la obra, al tiempo que podremos situar la obra en su sucesión literaria con objeto de reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura*¹²⁰.

De este modo, la lectura, o la recepción del texto dramático, siempre rejuvenece: dará respuesta a nuevas preguntas y planteará nuevos problemas formales y morales que

¹¹⁹ JAUSS, Hans Robert: Op. Cit., pp. 164-165.

¹²⁰ JAUSS, Hans Robert : ídem, p. 168 y ss.

determinará su importancia histórica: la teoría de la estética de la recepción permite *conocer la distancia variable entre la importancia actual y la virtual de una obra literaria* y su influencia histórica¹²¹. Nuestro trabajo formulará preguntas acerca de la risa barroca y su relación con la locura, que tratará de responder a través de los bufones de Calderón.

Al considerar la tradicional postura que apela a un fin puramente adoctrinante del teatro barroco (la desarrollaremos más adelante) pondremos de manifiesto la difícil relación entre el fin último de la dramaturgia que es la representación del mundo, según la particular concepción del dramaturgo. Cada concreción de escritura, de esa idea del mundo se produce en función de unas condiciones determinadas, tanto de producción como de recepción, siempre múltiple¹²²; incluso, tratándose de teatro áureo, desde la consideración nada desdeñable de la perspectiva del espacio de representación.

Por todo lo expuesto, antes de concretar en los textos teatrales que nos servirán para examinar la figura del bufón calderoniano, nos parece oportuno reparar en el contexto en el cual se inscribe. Definir el tejido histórico, social y cultural que determinarán las condiciones de escritura. Al tratar estas condiciones y al hablar de un contexto histórico, estamos reparando en circunstancias íntimamente relacionadas con el lector *in fabula*¹²³ de Eco. El teatro se escribe para ser representado ante un público, su razón de ser es la puesta en escena. Es además un objeto susceptible de ser vendido y por lo tanto, tal naturaleza venal, implica la búsqueda de un comprador; el público. En el caso que nos ocupa el espectador potencial, que interviene tanto en la articulación escénica como en la caracterización de la dramaturgia basada en el pre-contrato autor-espectador¹²⁴ vive inmerso en el contexto del barroco español. A priori, parece

¹²¹ JAUSS, Hans Robert : ídem, p. 188 y ss.

¹²² TORDERA, Antonio: “Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón, en este caso *La hija del aire*” en *Calderón entre veras y burlas*, Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), Universidad de La Rioja, 2002, pp. 285-297 (p. 288). Tordera toma como referencia el trabajo de HORMIGÓN, Juan Antonio: *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, A.D.E., 2003.

¹²³ ECO, Humberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981 (traducción de Ricardo Pochtar de *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979).

¹²⁴ TORDERA, Antonio: “Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón...”, pp. 288-289. Tordera, por otro lado, disiente con SCHERER, Jacques (*La dramaturgie classique en France*, Paris, A.G. Nizet Editeur, 1986), en su distinción entre dramaturgia *interna* o dramaturgia en sentido estricto, y la *externa*., “reducir lo escénico a lo puramente formal o “externo” es minusvalorar la capacidad semántica de la escenificación, e ignorar la constrictión impuesta por el espectador”. A este respecto recuerda la importancia de la doctrina del *Arte Nuevo* y el descaro con el que Lope invoca la satisfacción del vulgo.

proporcionarnos el *Espectador Modelo*¹²⁵, pero el espectador no es solo el objeto de la manipulación teatral, objeto más o menos pasivo, sino que es también sujeto de la interacción teatral y coproductor del hecho teatral, que le otorga su potencial semántico y comunicativo al texto preformativo¹²⁶. A este metaespectador se le supone una *competencia teatral* íntimamente relacionada con la competencia textual y la competencia comunicativa:

(...) *the sum total of knowledge, rules, and skills that account for the ability to produce performance texts as well as the ability to understand them*¹²⁷.

La relación entre el espectáculo teatral y el espectador contiene dos dimensiones: por un lado texto manipula y prefigura el punto de vista del espectador y por otro, permite al espectador participar del proceso de producción del espectáculo (*sujet agent* de Greimas). Desde la perspectiva de De Marinis, el proceso creativo deja de ser algo rígido y totalmente determinado: la producción y la recepción del espectáculo están íntimamente relacionados y aunque cada espectáculo prevé en cierta medida un determinado tipo de espectador, desde este punto de vista, se pretende demostrar en qué medida y de qué manera un espectáculo le deja a su *espectador real* espacios vacíos, *márgenes de indeterminación* mediante los cuales él podrá elaborar su propio punto de vista, siguiendo o bien ignorando las marcas previamente dispuestas¹²⁸.

Nuestra intención es examinar los documentos desde los valores propios del dramaturgo y su contexto¹²⁹ antes de tratar de rescatar algunos de esos márgenes de indeterminación dentro de la concepción ideológica, cultural y estética que definirían la

¹²⁵ MARINIS, Marco de: *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 114 (traducción de Aine O'Healy).

¹²⁶ MARINIS, Marco de. Ídem. p. 168.

¹²⁷ Cfr. CHOMSKY, Noam: *Aspects of the Theory of syntax*, Cambridge-Massachusetts, The M.I.R. Press, Massachusetts Institute of Technology, 1965, p. 171 y ss.

¹²⁸ MARINIS, Marco de: *Comprender el Teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires, editorial Galerna, 1977, pp. 25-33.

¹²⁹ ARELLANO, Ignacio: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 9. (...) *sustituir una determinada visión del mundo con los conceptos ideológicos, culturales y estéticos que definen la producción de una pieza aurisecular, por otra cosmovisión correspondiente al crítico de hoy, no es sino un ejercicio de sustitución arbitraria de códigos que conduce a un entendimiento igualmente arbitrario*. Del mismo autor: "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas" en *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-22 (cita p. 8). *Utilizar las comedias como documentos, para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos de valores, puede ser iluminador, quizá para el historiador o antropólogo, pero me parece marginar lo más propiamente dramático, olvidar la intención y construcción de estas piezas, negar injustificadamente la percepción que de ellas, creo, tuvieron sus espectadores*.

producción teatral de Calderón a través de los textos. Como sabemos, un documento teatral,

(...) *muestra sobre todo la relación entre el saber de la persona que redacta el documento y el de la persona o personas a quién más o menos explícitamente está dirigido*¹³⁰

En esa relación existe una zona de silencio, que es la zona de lo *ya sabido*, del conocimiento compartido; por lo tanto, cuanto más amplia sea esa zona mayor es el silencio informativo para quienes no va dirigido ese documento. De ahí la importancia en nuestro análisis de aquello que el texto calla. El silencio como parte de lo que Calderón nos transmite en la partitura discordante del bufón, como más adelante veremos.

A pesar del carácter no *casual*, no *natural* y no *accesorio ni indoloro* de la selección e interpretación de documentos (nunca la postura de aquel que escoge un documento es neutra y mucho menos la interpretación que se hace del mismo, siempre viene determinada por su postura política, intelectual, determinada también por la postura de la sociedad de su época), trataremos de acercarnos en lo posible, dentro de la multiplicidad de significados potenciales, al significado primario y sólo entonces encontrar respuestas a preguntas posteriores a Calderón. El problema no es determinar de qué habla el texto y sobre que guarda silencio, sino, *que significa textualmente* más allá de su *significado intencional o aparente*¹³¹.

¹³⁰ MARINIS, Marco de: *Comprender el Teatro...* p. 39.

¹³¹ MARINIS, Marco de: *idem...*, p. 42 y ss.

3.2. El tiempo de Calderón.

*Los príncipes no tienen otros superiores, sino á Dios y á la fama que los obliga á obrar bien por temor á la pena y á la infamia: y así, mas temen á los historiadores que á sus enemigos; mas á la pluma que al acero*¹³².

Primeramente delimitaremos que periodo vamos a considerar. Dada la arbitrariedad humana de segmentar en periodos el continuo histórico¹³³, no nos queda más que concretar aquellas fechas que resulten significativas para nuestra investigación: dado que nos interesa, como indica el título, el tiempo Calderón, tomaremos como referencia la fecha de su nacimiento en 1.600 y su muerte en 1.681.

Se inscriben estas fechas dentro del periodo denominado *Siglo de Oro* de nuestras letras, que comprende de manera general el siglo XVI (Renacimiento) y el siglo XVII (Barroco). El término fue acuñado por el marqués de Valdeflores, aunque sólo referido a la poesía del siglo XVI:

Esta tercera edad fue el siglo de oro de la Poesia Castellana, siglo, en que no podia dexar de florecer la buena Poesia, al passo que habian llegado á su aumento las demás buenas Letras. Los medios sólidos, de que la Nación se havia valido, para aleanzar este buen gusto, no podian dexar de producir tan ventajosas consecuencias. Se leían, se imitaban, y se traducían los mejores originales de los Griegos, y Latinos; y los grandes Maestros del Arte Aristoteles, y Horacio, lo eran assí mismo de toda la Nacion.

(Quarta Edad) *La Poesía, que hasta entonces havia seguido entre nosotros los pastos de las demás Artes, y Ciencias, empezó con ellas á decaer á la entrada del siglo decimoseptimo, contribuyendo á ello con su mal exemplo los Italianos, de quienes nosotros haviamos antes aprendido*¹³⁴.

¹³² SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: *Empresas Políticas o Idea de un Príncipe Político Cristiano, representada en cien empresas*, Barcelona, Tesoro de Autores Ilustres, Juan Olivares (ed.), 1845, Empresa XV, “Dum luceam peream”, pp. 95-99 (cita p. 98).

¹³³ MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco...* pp. 23-24.

¹³⁴ VELAZQUEZ de VELASCO, Luis José: *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754, pp. 66-67. El paréntesis es mío.

Nace Calderón en esta *Quarta Edad*, bajo el reinado Felipe III que asciende al trono de España en 1598 a la muerte de su padre Felipe II. A este se suceden los reinados de Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700) que cierra el siglo. Entre otros acontecimientos históricos importantes acontecen la expulsión de los moriscos (1609), la Guerra de los Treinta Años (con el tratado de Westfalia en el que España reconoce la independencia de las Provincias Unidas de los Países Bajos; 1618-1648), la rendición de Breda a los tercios españoles de la guerra de Flandes (1625), la Crisis de 1640 (sublevación de Cataluña y secesión de Portugal) relacionada con las revueltas de Nápoles y Sicilia (1647)...

Y en cuanto a los acontecimientos literarios a destacar la publicación algunas de las obras más importantes de la literatura universal *El Quijote* de Miguel de Cervantes (la primera y segunda parte en 1605 y 1615 respectivamente), en preceptiva *El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (1609), en poesía Góngora máximo representante de la poesía culterana publica su obras mayores la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y las *Soledades* (1613) y Quevedo, poeta vinculado al conceptismo, desarrolla su obra literaria tanto en verso como en prosa, principalmente satírica, en la que cabe destacar la publicación de su novela picaresca la *Vida del Buscón llamado Pablos* (1626), Saavedra Fajardo publica las *Empresas Políticas* (1640) considerada la respuesta a Maquiavelo (tardía, ya que la fecha de publicación del *Príncipe* es de 1513), es un arte de gobernar con la ética cristiana (*la mayor potestad descende de Dios*¹³⁵).

En Europa cabe señalar la publicación del *Discurso del método* (1637), al que ya nos hemos referido, y las *Meditaciones Metafísicas* (1641) de René Descartes, Hobbes publica *Leviathán* (1651), Locke publica el *Ensayo sobre el gobierno civil* (1662), la publicación póstuma de los *Pensamientos* de Blaise Pascal (1670) y a la muerte de Calderón Bossuet publica el *Discurso sobre la historia universal* (1681). En resumen, una sucesión de acontecimientos literarios que dan cuenta del alejamiento entre los caminos que emprende a nivel político y filosófico el pensamiento europeo respecto a nuestra eterna inclinación a la divinización de la política.

Los intelectuales al norte de los Pirineos, acceden progresivamente a la separación de fe y saber; comienzan acoger en su pensamiento la total sumisión de la Iglesia al soberano (Hobbes), la soberanía como emanación del pueblo (Locke) y, aún

¹³⁵ SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: Op. Cit., Empresa XVIII, "A Deo", pp. 110-121.

reconociendo el origen divino del poder, se subordina la posición de la Iglesia al Estado (Bossuet), salvo en el caso más apologético del cristianismo, Pascal, a pesar de todo *el único cristiano lógico*¹³⁶ que diría Nietzsche.

Políticamente este periodo está tutelado por el sistema de monarquía absoluta que inaugura los principios de organización capitalistas: ejército estable, instauración de una burocracia permanente, impuestos, codificación del derecho e inicio del mercado unificado que superan la organización feudal precedente aunque, coincidimos con la teoría de Anderson, solo en apariencia. Frente a la teoría marxista que establece un equilibrio entre burguesía y nobleza, el historiador dictamina que fue el *caparazón* político bajo el cual se resguardó la aristocracia:

*El estado absolutista fue un aparato reorganizador y potenciado de organización feudal, destinado a mantener las masas campesinas en su posición social tradicional, a pesar y en contra de las mejoras que habían conquistado por medio de la amplia conmutación de cargas (...) El resultado fue un desplazamiento en un sentido ascendente hacia una cima centralizada y militarizada: el Estado Absolutista*¹³⁷.

En España, este periodo está regido por los Habsburgo, los *Austrias menores*. Su reinado coincide con la época de declive de la dinastía y la pérdida de la hegemonía europea, atribuida en gran parte a los propios monarcas. El fracaso de los Habsburgo en la armonización de sus reinos a través de la guerra desembocará en un empobrecimiento del Estado que tratará de solventarse a través de un aumento en las cargas tributarias y otras medidas:

Los costes totales de la guerra provocaron nuevos tributos sobre el consumo, imposición de contribuciones al clero, confiscación de los intereses de los bonos públicos, embargos de los transportes de metales preciosos

¹³⁶ NIETZSCHE, Friedrich: *Correspondencia*, Tomo VI (octubre 1887 - enero 1889), Madrid, Trotta, 1212, p. 483 (Carta de Nietzsche a Georg Brandes, 20 de noviembre de 1888). Luis de Santiago Guervós (ed.), Joan B. Llinares (introducción, traducción y apéndices).

¹³⁷ ANDERSON, Perry: *El estado absolutista*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2002, léase “El Estado Absolutista en Occidente”, pp. 9-37. Traducción Santos Juliá (*Lineages of the absolutist state*, Londres, New Left Books, 1974).

*privados, ventas ilimitadas de honores y –especialmente– de jurisdicciones señoriales de la nobleza*¹³⁸.

El sistema político del XVII está basado en una sociedad fuertemente jerarquizada en la que la nobleza y el clero son los estamentos privilegiados. La figura del rey, asumía todo el poder concentrado en la monarquía autoritaria y como elemento común a todos los reinos de un vasto territorio en el que va tomando la idea de España, cristalizada en la Unión de Armas que tendrá como consecuencia numerosas tensiones que desembocan en la crisis de 1640, bajo el mandato de Felipe IV, que aconsejado por su valido emprende la más importante de su reinado: hacerse rey de España¹³⁹.

Por esta razón, nos parece acertada la observación de que para el análisis de las condiciones históricas en las que nace una pieza artística tal vez sea más interesante analizar no lo que era la realidad histórica sino *que se está queriendo o pretendiendo ser*¹⁴⁰, no lo que eran las circunstancias de época, sino qué horizonte se pretendía alcanzar, que aspiraba ser aquella realidad.

Tradicionalmente se ha encuadrado la cultura del barroco dentro de una situación de crisis generalizada, más aún, de decadencia. En este escenario se habrían tratado de someter bajo el modelo estamental todas aquellas energías opositoras a la estructura tradicional de la sociedad. Tal situación arrancaría desde el hecho mismo de la elección de un determinado discurso, que se traduciría en un *estado de inquietud* y por tanto de desequilibrio, con una conciencia de *irremediable decadencia* que tendría como consecuencia un repertorio dramático relacionado íntimamente con ese estado de conciencia, que provocaría un *hervor de disconformidad* que la monarquía absoluta se vio obligada a responder fortaleciendo por un lado los medios físicos de represión y, por otro, procurando *medios de penetración en las conciencias y de control psicológico*

¹³⁸ ANDERSON, Perry: Op. Cit., pp. 12-14.

¹³⁹ ELLIOTT, John H: *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1598-1640)*, Madrid, editorial Siglo XXI, 2ª edición, 1982, p. 179.

Tenga Vuestra Majestad por el negocio más importante de su Monarquía, el hacerse Rey de España: quiero decir, Señor, que no se contente Vuestra Majestad con ser Rey de Portugal, de Aragón, de Valencia, Conde de Barcelona, sino que trabaje y piense, con consejo mudado y secreto, por reducir estas reinos de que se compone España al estilo y leyes de Castilla, sin ninguna diferencia, que si Vuestra Majestad lo alcanza será el Príncipe más poderoso del mundo. Del conocido memorial secreto del Conde duque de Olivares de 1624, en el se aconsejan los medios para superar la crisis castellana.

¹⁴⁰ CASTRO, Américo: *La realidad histórica de España*, México D.F., Editorial Porrúa, 1973, p. 134.

*que, favoreciendo el proceso de integración y combatiendo los sentimientos y violencias, se asegurasen su superioridad sobre el conjunto*¹⁴¹.

Maravall percibió en la cultura del Barroco un instrumento operativo, que trata de influir en el comportamiento:

*(...) un conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social.*¹⁴²

Para uno de sus maestros, Castro, a quien estimara y con quien discrepara al mismo tiempo¹⁴³, el Barroco no habría sido en absoluto un agente de la historia, desechando la idea de un barroco español (ni por afinidad, ni particularizado) debido a que las especiales circunstancias de la historia de España no serían exportables, como tampoco el teatro de Calderón lo sería en su época:

*Shakespeare, Calderón o Racine no fueron en su tiempo materia exportable y ajustable al ambiente literario de otros pueblos. Insistamos: la literatura, la brotada del hontanar del propio vivir conflictivo (cada país tuvo el suyo) no era como la arquitectura o la escultura (las cuales para existir, no exigían entablar diálogo con quien escuchaba o leía)*¹⁴⁴

Castro consideró una relación dialógica entre literatura dramática y público, e incluso prefigura la triangularidad de la que hablamos en el punto anterior, pero ¿a qué se refería con este *vivir conflictivo*? En primer lugar hemos de puntualizar que Castro rechaza basar el análisis de la historia de España sobre hechos meramente económicos para analizar este momento de crisis, sino que basa su estudio sobre las tensiones de la convivencia entre castas (cristiana, musulmana y hebrea), debido a una concepción de

¹⁴¹ MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco...*, pp. 96-113.

¹⁴² MARAVALL, José Antonio: *idem*, p. 132.

¹⁴³ MARAVALL, José Antonio: *idem*, léase el prólogo..., pp. 11-20.

¹⁴⁴ CASTRO, Américo: *De la Edad Conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 3ª ed. ampliada y corregida, 1972, pp. 2258-229. Valorando esta idea como una posibilidad a tener en cuenta, disintimos en la idea de la inexistencia de diálogo en la recepción de las bellas artes, aunque no entraremos dada la naturaleza de esta investigación la pertinencia de la segunda parte de esta cita que vaciarían de contenido, según nuestra lectura, la misma obra de arte.

la economía basada en la condición de las personas y no en las cifras: en el *alma* de un pueblo, es decir, *modos axiológicos de reaccionar respecto de de si mismos y de su entorno humano*¹⁴⁵. Nuestra civilización se habría construido precisamente como *una convivencia y un desgarró* de las tres castas: el origen de este *vivir conflictivo* estaría precisamente en esta fractura¹⁴⁶.

El inconveniente de *la ropería de los abuelos*¹⁴⁷, lejos de tratarse un problema meramente religioso, se trataría de una cuestión mucho más compleja en la que cada uno de esos pueblos *trataría de afirmarse como tal, con y contra los otros dos*¹⁴⁸. La posición de los cristianos viejos no sería diferente de la de hebreos y musulmanes, sino en la toma de conciencia de que una de las castas estaría entorpeciendo un espíritu individualista que buscaba nuevos caminos acabada la Reconquista:

*(...) la población ruralizada comenzó a sentir apetencias vitales y a ser elemento activo en la ciudad y en el reino; vieron entonces que sus rutas ascendentes se hallaban, desde tiempo inmemorial, entorpecidas por quienes ejercían funciones que, por lo común, les eran extrañas o imposibles. (...) resultaba que las más de las salidas estaban bloqueadas por aquellos circuncisos*¹⁴⁹.

Todas estas cuestiones se sumarían a otras ideas que tradicionalmente se han aceptado como inherentes al siglo de Calderón y que habían llevado a una cierta idea de decadencia, que no habría sido para algunos más que un *lugar común*, más fundado en

¹⁴⁵ CASTRO, Américo: *De la Edad Conflictiva...*, pp. XXXII-XLVI.

¹⁴⁶ CASTRO, Américo: ídem, p. 15.

¹⁴⁷ VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *El diablo cojuelo*. Tranco III, Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Publicación original: Madrid, Imprenta Real, a costa de Alonso Pérez, 1641. Notas de reproducción original: Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta Real, a costa de Alonso Pérez, 1641. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc154h7>]

La que el Cojuelo llama la *calle más temporal y del siglo que ninguna*: (...) *donde cualquiera, para todos los actos positivos que se le ofrece y se quiere vestir de un abuelo, porque el suyo no le viene bien, o está traído, se viene aquí, y por su dinero escoge el que le está más a propósito. Mira allí aquel caballero torzuelo cómo se está probando una abuela que ha menester; y ese otro, hijo de quien él quisiere, se está vistiendo otro abuelo, y le viene largo de talle. Ese otro más abajo da por otro abuelo el suyo, y dineros encima, y no se acaba de concertar, porque le tiene más de costa al sacristán, que es el ropero. Otro, a esa otra parte, llega a volver un abuelo suyo de dentro afuera y de atrás adelante, y a remendarlo con la abuela de otro. Otro viene allí con la justicia a hacer que le vuelvan un abuelo que le habían hurtado, y le ha hallado colgado en la ropería. Si hubieres menester algún abuelo o abuela para algún crédito de tu calidad, a tiempo estamos, don Cleofás Leandro; que yo tengo aquí un ropero amigo que desnuda los difuntos la primera noche que los entierran, y nos le fiará por el tiempo que quisieres.*

¹⁴⁸ CASTRO, Américo: *La realidad histórica ...*, p. 31.

¹⁴⁹ CASTRO, Américo: *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 82-83.

el hecho del aislacionismo, que por entonces sufría España, y en el *anquilosamiento* de las universidades.

La imagen decadente de la España barroca también podría tener su origen en los arbitristas de principios del siglo XVII: escritores de un cierto nivel cultural que proponían *arbitrios* a la Monarquía, *impresionados* por los acontecimientos vividos en el tránsito al siglo XVII (pestes, expulsión de los moriscos, despoblación...) se quejaban de los males y proponían sus propias soluciones. Este tipo de declaraciones habrían sido recogidas por la historiografía, sin antes hacer demasiadas comprobaciones o consideraciones, como por ejemplo, ver cuales eran los datos numéricos cuantificables de tales adversidades, en general nulos o escasos¹⁵⁰.

En el novelado paseo por el Madrid del Cojuelo, los arbitristas son tildados de locos y encerrados en la nueva casa *ha poco que se instituyó en la Corte, entre unas obras pías que dejó un hombre muy rico y muy cuerdo, donde se castigan y curan locuras que hasta ahora no lo habían parecido*. Así lo explica el diablo Cojuelo¹⁵¹:

- *Aquel es un loco arbitrista que ha dado en decir que ha de hacer la reducción de los cuartos, y ha escrito sobre ello más hojas de papel que tuvo el pleito de don Álvaro de Luna.*
- *Bien haya quien le trujo a esta casa -dijo don Cleofás-; que son los locos más perjudiciales de la república.*

Tal vez no sea apropiado hablar de anquilosamiento de las universidades, quizás sea más ajustado hablar de una inmemorial pereza en la contribución a la cultura occidental en filosofía, ciencias, industria y política y la falta de separación entre verdades teológicas y racionales que lastró el pensamiento científico-humanista¹⁵²,

¹⁵⁰ CID VÁZQUEZ, María Teresa: “La cultura española del Barroco: entre decadencia, crisis y conciencia de una nueva época” en *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 1, 2004, pp. 251-272. Respecto al aislacionismo, el conocido concepto de “tibetización”, cita a Ortega y a J. A. Maravall en la identificación con un periodo de crisis sobre todo a nivel social donde unas fuerzas pugnan por desarrollar elementos de una sociedad nueva contra otros que luchan por el inmovilismo dentro de un marco de crisis generalizada europea. Cita también a TRIADÓ, J.R.: “Claves para el estudio de la cultura española siscentistas” en *Historia de España, La crisis del siglo XVII*, Madrid, Planeta, 1989; que sintetiza su visión del XVI en varias claves que serían un reflejo de las características sociopolíticas del reinado de los tres últimos Austrias y KAMEN, Henry: *La España de Carlos II*, Barcelona, editorial Crítica, 1981; que rompe con esta imagen respecto al juicio de los arbitristas, a los que considera exagerados en cuanto a su visión de la realidad y simplistas en sus soluciones.

¹⁵¹ VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: Op. Cit., Tranco III.

¹⁵² CASTRO, Américo: *La realidad histórica...*, p. 60.

colocando culturalmente el país a la cola de Europa, gracias al voto de ignorancia de los cristianos viejos que identificaba *la dignidad personal con la total quietud de mente*¹⁵³.

Más allá de la disertación acerca de la más o menos acentuada decadencia (a la que podemos dejar aparcada, mientras siguen argumentando los historiadores en uno u otro sentido), y de la parálisis del pensamiento crítico, de lo que no podemos dudar, en relación con la citada instrumentalización de la cultura del Barroco, es de la construcción de la urbe moderna como espacio teatral, *como gran espacio lúdico y simbólico*¹⁵⁴.

Tal espacio respondería a una necesidad del poder de imponer un imaginario colectivo, un destino común a través de imágenes eficaces. Un *lugar donde tiene acogida el discurso interrumpido del orden sobre sí mismo*,¹⁵⁵ donde el poder se reafirma en la representación de sí mismo, porque además, carece de efectividad fuera de su propia exhibición:

*Todo el modelo analítico posible vive de la evidencia, pues, de que lo que afecta a la cultura de masas urbana es pura expresión de los valores y construcción retórica de una perspectiva del mundo de unas clases de poder que lo conciben en cuanto medio fascinatorio y acrítico para establecer uniformidades, preservar intereses y favorecer síntesis tranquilizadoras, las cuales resalten las adhesiones y unanimidades, ello en el interior de una sociedad que, por otro lado, manifiesta ser extremadamente violenta, fragmentaria y estamental*¹⁵⁶.

El estado absolutista despliega su discurso en las actividades culturales en la ciudad como decorado teatral, mucho antes de que Rousseau denunciara en 1758 el peligro de la ciudad como teatro en su *Carta a D'Alambert*, es decir, la primera teoría que evidencia la ciudad moderna como un medio expresivo, describiendo la ciudad

¹⁵³ CASTRO, Américo: ídem, p. 221 y p. 264.

¹⁵⁴ FLOR, Fernando R. de la: "Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo" en *Fiesta, juego y ocio en la historia: XIV Jornadas de Estudios Históricos* organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Ángel Vaca Lorenzo (coord.), Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 125-145.

¹⁵⁵ DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, editorial Pre-textos, 2ª edición, 2009, Axioma 24, p. 45. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo.

¹⁵⁶ FLOR, Fernando R. de la: Op. Cit., p. 138.

secular, consecuencia de la nueva clase social la burguesía cosmopolita¹⁵⁷, un nuevo grupo humano que disponía de un tiempo de *ocio y diversión*, que para el ideal calvinista es una causa de corrupción para el hombre, dado que el tiempo de asueto es tiempo de interacción, en el que *hombres y mujeres desarrollan las “costumbres” de los actores*¹⁵⁸.

¿De qué modo? Escondiendo la conducta y ofreciendo una representación social: la reputación. Por lo tanto, la búsqueda de la fama en la gran ciudad se convierte en un fin en si mismo, se deja de tener un lugar fijo establecido por el estado y se puede crear a través de la manipulación de la apariencia. El hombre que persigue el aplauso reemplaza la reputación por la verdadera virtud. La ciudad es un teatro y su escena principal es la búsqueda de la *reputación*. De este modo, el ciudadano se vuelve actor y al actuar una vida pública

*(...) pierden contacto con la virtud natural. El artista y la gran ciudad están en armonía y el resultado es un desastre moral*¹⁵⁹.

Si el actor es el hombre que representa las emociones, el hombre público tiene la identidad de representador *por tanto su identidad se basa en hacer de la expresión un trabajo de presentación* y esta identidad implica también a *otros* en un vínculo social. Esos *otros* son su *público*. Dicho de otro modo: la actuación es la actividad total de un *participante* dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre otros

¹⁵⁷ SENNETT, Richard: *El declive del hombre público*. Anagrama, Barcelona, 2011, p. 69. Traducción Gerardo di Masso, 1978 (*The fall of public man*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977). Sennett aborda los cambios históricos que se producen en la cultura moderna que conllevan un cambio entre lo público y lo privado. En el siglo XVIII cobro forma la versión de vida publica moderna: nace una nueva clase social, la burguesía, cuyo ascenso corre paralelo a la decadencia aristocrática:

La expansión de la clase burguesa mercantil y comercial en la capital del siglo XVIII fue acompañada tanto por la aparición de muchas personas inclasificables, materialmente parecidas pero ignorantes de sus semejanzas, como por la pérdida de las jerarquías sociales tradicionales. Se carecía de un idioma nuevo para referirse a “nosotros” y “ellos”

El autor trata de dar respuesta a la cuestión de que tipo de hombre habitaba el dominio publico del siglo XVIII: *se trata de un actor, de un ejecutante*. D'Alambert creía en el teatro como enseñanza para la vida cotidiana, en cambio, Rousseau pensaba que los cosmopolitas valores de D'Alambert, destruirían la religión y a los ciudadanos pues corrompería sus costumbres. Se trataba de los valores de la burguesía que anteponía la abundancia contra la austeridad, el refinamiento de modales frente a la sencillez y honestidad.

¹⁵⁸ SENNETT, Richard: *ídem*, p.149.

¹⁵⁹ SENNETT, Richard: *ídem*, p.152.

participantes; aquellos que contribuyen con otras actuaciones o como audiencia son *co-participantes*¹⁶⁰.

Parecida relación existe entre el hombre como actor y el tema de la limpieza de sangre como constante representación de la casta dominante en el *Theatrum Mundi* áureo,

*No olvides que es comedia nuestra vida/ y teatro de farsa el mundo todo
/que muda el aparato por instantes /y que todos en él somos farsantes/ acuérdate
que Dios, de esta comedia/de argumento tan grande y tan difuso,/es autor que la
hizo y la compuso*¹⁶¹

Y la representación escénica de la honra como consecuencia de la ponderación de la reputación a través del aplauso. Esta vida *no es real* (la vida es una comedia, el mundo teatro, los hombres representantes, Dios es el *autor*) y aparece degradada en una escala ontológica frente a la vida eterna verdadera del cristianismo:

(...) *al teatro pasad de las verdades /que este el teatro es de las
ficciones*¹⁶².

Como veremos en el *Retablo* cervantino, los farsantes nos descubren que la frontera entre realidad y teatro es difusa en el *Gran teatro del Mundo*: los personajes burlados establecen el mismo acuerdo que se establece entre público y comediantes, pero también es la misma convención que los ciudadanos establecen entre sí en el llamado *vivir conflictivo* áureo¹⁶³:

¹⁶⁰ GOFFMAN, Irving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 138 y 367. Goffman analiza cómo los individuos en las relaciones sociales se presentan/actúan ante los demás/auditorio, en un establecimiento social determinado a través de su “puesta en escena” y “representación” pp. 54-56, Cfr. SENNETT, Richard. Op. Cit., p. 138 y p. 367.

¹⁶¹ *Enquiridión de Epicteto*, estudio introductorio, traducción y notas de GARCÍA de la MORA, José Manuel, en apéndice versión parafrásica de QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de. Barcelona, Anthropos editorial, 2004, capítulo 19, vv 532-538.

¹⁶² CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *El gran teatro del mundo*, vv. 1387-1388. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Publicación original: Madrid, En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717. Ubicación de originales: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Evangelina Rodríguez Cuadros. Edición digital a partir de *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca, Obras posthumas, que saca a luz don Pedro de Pando y Mier*, Parte Primera, Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht2m0>]

¹⁶³ CASTRO, Américo: *De la Edad Conflictiva...* p. 15 cfr. CASTRO, Américo. *La realidad histórica...*, p. 31. Como ya apuntamos, según Américo Castro, la *fractura* en la convivencia de las tres castas

(...) cuando el individuo se presenta ante otros, su actuación tenderá a incorporar y ejemplificar lo valores oficialmente acreditado de la sociedad, tanto más, en realidad, de lo que lo hace su conducta general. En la medida en que una actuación destaca los valores oficiales corrientes de la sociedad en la cual tiene lugar, podemos considerarla (...) como una ceremonia, un expresivo rejuvenecimiento y reafirmación de los valores morales de la comunidad¹⁶⁴.

La idea de *Theatrum Mundi* también se relaciona con el honor. El honor es una puesta en escena de un valor social por el cual el hombre tiene la primera conciencia afirmativa de su *infinita subjetividad*, no importa cuáles sean las circunstancias. Para Hegel¹⁶⁵, el hombre de honor piensa primero en si mismo y la cuestión no es si actúa de modo adecuado o no, sino si su acción beneficia o no su honor; por ello puede hacer cosas terribles, como asesinar a la esposa adúltera, y aún seguir siendo un hombre de honor y su medida no depende en aquello que es sino en la idea que posee de si mismo y en el espectáculo que hace de ello:

(...) *Honour is only a show [Schein] it is often said*¹⁶⁶.

La expresión de este hombre-actor cumple el papel de transmitir las impresiones del *si mismo*. La impresión es una *f fuente de información acerca de hechos no manifiestos que orientan la respuesta de receptores hacia su informante*¹⁶⁷. En el teatro, a diferencia de la vida, el actor porta su personaje con pleno conocimiento del resto circunstancias, en la vida cotidiana las personas tienden a relacionarse con otras sobre la base de la impresión que dan, es aquí donde los actos comunicativos se transforman en actos morales. De ahí que la proposición del *Theatrum Mundi* contenga un interés moral, pues la representación de los roles es expresiva cuando las personas confieren sentimiento a sus roles y adquieren algo del poder de un actor:

(cristiana, musulmana y judía): el origen de este vivir conflictivo estaría precisamente en esta fractura, que como ya vimos en páginas anteriores, no se trata un problema estrictamente religioso, sino de un escenario en el que cada uno de esos pueblos *trataría de afirmarse como tal, con y contra los otros dos*.

¹⁶⁴ GOFFMAN, Erving: Op. Cit., p. 47.

¹⁶⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford, vol. 1, Clarendon Press, Oxford University Press, 1975. Traducción T. M. Knox.

¹⁶⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: ídem, p. 558.

¹⁶⁷ GOFFMAN, Erving: Op. Cit., p. 265.

*La sociedad está organizada sobre el principio de que todo individuo que posee ciertas características sociales tiene un derecho moral a esperar que otros lo valoren y lo traten de un modo apropiado, (...) implícitamente renuncia a toda demanda a ser lo que no parece ser y en consecuencia renuncia al tratamiento que sería apropiado para dichos individuos. Los otros descubren, entonces, que el individuo les ha informado hacer de lo que 'es' y de lo que ellos deberían ver en ese 'es'*¹⁶⁸.

En el teatro existe una correlación entre la creencia en la persona del actor y la creencia en las convenciones: la representación, exige una creencia en las convenciones y para ser expresivo la convención es la herramienta más expresiva de la vida pública. Como precisó Diderot¹⁶⁹, un acto artístico es aquel que se puede sujetar a una matemática perfecta de expresión de las emociones, que pueda ser repetible una y otra vez, ajustarse a la convención. Los espectadores-actores de la escena del *Retablo* tratan de actuar conforme a lo que se espera de ellos y el público-actor presente en el Corral de Comedias hace lo propio en su *vivir conflictivo*, tratando de representarse a si mismos.

Desde esta perspectiva, además podemos destilar una importante consecuencia, ya que el hombre como actor ya no es enjuiciable por haber cometido una mala conducta, tan solo es necesario que cambie esa conducta:

*El hombre como actor soporta un yugo moral más liviano que el que sufrirán los puritanos o los católicos devotos: no ha nacido en el pecado, entra en él si interpreta la parte del demonio*¹⁷⁰.

Por tanto, el bufón como representación de la burla, como máscara de la risa festiva, es un actor que sólo interpreta un papel, que sólo tiene que dejar de interpretar su papel, y por lo tanto pierde su pecado original, ya que sólo interpreta la parte que le ha tocado en el teatro de la vida, del teatro.

Por su parte el Estado, dispone admirablemente su propia exhibición, para que la magnificencia real sea perceptible, contra cualquier sospecha de dificultad que ponga en riesgo el Estado absolutista. Las ciudades en las que se desarrollan las principales

¹⁶⁸ GOFFMAN, Erving: Op. Cit., pp. 24-25.

¹⁶⁹ DIDEROT, Denise: *La Paradoja del Comediante*, Madrid, La avispa, 1995.

¹⁷⁰ SENNETT, Richard: Op. Cit., p. 140.

actividades culturales, son un decorado ideal: las grandes ocasiones, como nacimientos reales, son una oportunidad de mostrar boato, *máscara y librea*¹⁷¹. El madrileño del barroco, en concreto, vivía en un escenario teatral; testimonio de ello son los edificios construidos en la época como auténticos decorados de teatro que ocultaban bajo ornamentos una construcción pobre.¹⁷²

Tal necesidad de construcción de un discurso de Estado, de exhibición y de adoctrinamiento más o menos velado, cristalizaría para algunos en la *Comedia Nueva*, como un lugar de *indoctrinación*:

(...) *un espacio social de la representación altamente formalizado, cuya mera existencia forzó y determinó el alumbramiento de los más grandes genios de la ficción de masas moderna*¹⁷³.

En el teatro barroco, como en cualquier teatro, debemos tener en cuenta que los canales de recepción son portadores de un mensaje. La complejidad de la maquinaria escénica, desarrollada para la puesta en escena de las obras creadas por Calderón para palacio, aportada por los innovadores escenógrafos italianos, da cuenta de la magnificencia de un tipo de representación reservada al rey y la nobleza, que se ha ido haciendo cortesana durante el siglo anterior. Contra tal maquinaria, no puede competir (a nivel técnico) el corral de comedias al que tiene acceso el vulgo, en un espacio inserto en la ciudad y que irá progresivamente evolucionando hacia el edificio teatral específicamente construido que hoy conocemos, en el cual los espectadores se disponen separados por clases sociales e incluso por sexos, y por otro lado todos son congregados y neutralizados en un punto que focaliza la sociedad al completo: la escena. Ante esta se dispone el público, como los fieles para recibir el sermón del oficiante y puede que la comunión del discurso de adoctrinamiento.

¹⁷¹ Véase los valiosos documentos digitalizados por la Universidad de Sevilla: ALMANSA y MENDOZA, Andrés de: “Relación verdadera del felice parto y baptismo de la Infan., nuestra señora, máscara, libreas, banquetes y grandezas destos días”, Madrid, 1623 y NÚÑEZ de GUZMÁN, Gabriel Ramiro, Duque de Medina de las Torres: “Grandiosa relacion de la famosa mascara, que a onra de el nacimiento dichoso de nuestro Serenissimo Principe, don Baltasar Carlos Domingo, ordenó el señor Duque de Medina de las Torres, en que entró el Rey nuestro señor”, Sevilla, 1629. [<http://fondosdigitales.us.es>]

¹⁷² GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 4ª edición, 1996, pp. 117-119.

¹⁷³ FLOR, Fernando R. de la: Op. Cit., p. 128.

3.2 Discurso oficial del Barroco en Calderón.

*Siendo la fama y la infamia las que obligan á obrar bien, y conservándose ambas con la historia, conviene animar con- premios á los historiadores y favorecer las imprentas, tesorerías de la gloria, donde sobre el depósito de los siglos se libran los premios de las hazañas generosas*¹⁷⁴

Comenzamos este apartado como una continuación de la cita que encabezaba el apartado anterior y con la intención de dar continuidad a la cuestión que cerraba el mismo. No obstante, la cita nos interpela nuevamente sobre la posición de aquellos a los que les estaba reservado dejar impresa *la fama y la infamia* para la historia, que se traduce en la preocupación de *animar con premios a los historiadores y favorecer las imprentas, tesorerías de la gloria*.

¿Dónde podemos situar a Calderón, como testigo de su tiempo? D. Pedro, que tras las ordenanzas contra el teatro que interrumpieron la actividad teatral por cinco años (1644-1649), necesitando ingresos económicos, orientó su vida al servicio del Duque de Alba (1646-1648) y más tarde ordenado sacerdote (1651), ocupando la capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo (1662) donde escribe las dos partes de *La hija del aire*, más tarde nombrado capellán de honor del rey (1663), elegido Capellán Mayor de la Congregación de Presbíteros de Madrid (1679).... ¿podría este dramaturgo, transformado en religioso, actuar como secretario de la *cofradía del contento*?

Los prejuicios han perseguido un dramaturgo que trataba de salir de la situación de penuria económica desde la que arranca su carrera profesional. Calderón, a pesar de proceder de una familia de buena posición económica, parece caer en un serio declive a partir de la muerte de sus progenitores, contrayendo una serie de dudas de las que les es difícil salir a él y sus hermanos. No obstante, supera estas dificultades y alcanza el éxito como comediógrafo convirtiéndose en el dramaturgo de la realeza. Consigue esquivar las dificultades con su progreso ligado a su posición como escritor de comedias y como religioso.

Como vemos, también Calderón se hallaba en crisis, ligado al devenir de su tiempo. Parece reveladora de esta situación que venimos describiendo en el contexto

¹⁷⁴ SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: Op. Cit., Empresa XV. *Dum luceam peream*, pp. 95-99.

histórico del dramaturgo, que una de sus primeras obras datables, *La cisma de Inglaterra* (1627), coincide en su redacción con la bancarrota del Estado, que dará lugar a una devaluación del cincuenta por ciento del vellón en 1628¹⁷⁵, y que la denominada década de oro en la comedia española (1630-1640)¹⁷⁶, coincide con la época de plenitud creativa y con la redacción de *El médico de su honra* (1635), pero también con la consolidación profesional con el nombramiento Director de fiestas o representaciones de la Corte por el rey (1635), la concesión real del hábito de la Orden de Santiago como compensación a sus servicios (1636) y su entrada al servicio del Duque del Infantado (1637-1640).

Esta *década prodigiosa* de Calderón¹⁷⁷ termina con la rebelión contra Unión de Armas 1640, que ya hemos citado, la consabida incapacidad de la monarquía para mantener la cohesión interior y en la que participará como coracero *como muy honrado valiente caballero*,¹⁷⁸ *más atento a la obediencia militar, que a los libros que olvide*¹⁷⁹ si hemos de creer en la autoría¹⁸⁰ de *Conclusión defendida por un soldado* que no deja de aportarnos momentos de tragicidad calderoniana¹⁸¹ y también argumentos para aquellos que defienden la incorporación de Calderón al frente de propaganda.

Dicha *Conclusión*, aportaría evidencias, de su experiencia en la contienda, que arremetería contra los escritos catalanes, ya que poseía *argumentos de primera mano*

¹⁷⁵ ANDERSON, Perry: Op. Cit., p. 75.

¹⁷⁶ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997.

¹⁷⁷ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: *Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo*. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x2b1>]

¹⁷⁸ SLIWA, Krzysztof: *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 99-100. La descripción de su participación pertenece a Don Álvaro de Quiñones, teniente general de la caballería de las órdenes militares, a la sazón un superior militar que elabora la “Certificación de los servicios militares del Pedro Calderón de la Barca”, en la que entre otros méritos describe el controvertido suceso de Cambrils en el que el dramaturgo parece que se *señaló* en el degüello de unos emboscados.

¹⁷⁹ SLIWA, Krzysztof: *idem*, p. 93.

¹⁸⁰ ARREDONDO, María Soledad: “Armas de papel. Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña”, *La Perinola: revista de investigación quevediana*, nº 2, Navarra, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 1998, pp. 117-151 (p. 119). El texto anónimo, atribuido a Pedro Calderón de la Barca por ZUDAIRE, E.: *Conclusión defendida por un soldado del campo de Tarragona del ciego furor de Cataluña*, Pamplona, 1641 en “Un escrito anónimo de Calderón de la Barca”, *Hispania*, XIII, 1953, pp. 268-293, que se basó a su vez en *Idea del Principado de Cataluña* del cronista mayor de su Majestad D. José Pellicer de Tovar, (Amberes, Jerónimo Verdú 1642).

¹⁸¹ SLIWA, Krzysztof. Op. Cit., p. 98. Aislo del texto la recomendación *...arrójate a los pies de quien como piadoso Padre te recibirá en sus brazos* en la que Calderón recuerda a Cataluña que se está haciendo más daño a sí misma *de los pudiera hacerte el que siendo Padre llamas enemigo*, siendo como es Cataluña *la sospecha y Su Majestad, el ofendido*.

para intentar refutar acusaciones concretas¹⁸². Texto, que por otra parte, pondría de manifiesto los matices de una ideología y de la contribución de los literatos a la política de un Estado en declive¹⁸³ y el trasfondo *más o menos claro* de algunas obras concretamente de los autos que compondrá con posterioridad a su servicio militar:

*(...) política y religión han sido una en la historia de España desde los tiempos de la Reconquista, nexo actualizado por la amenaza protestante. El enemigo interno es un rival político y traidor, más también religioso y espiritual, aliado de las fuerzas heréticas y gentiles*¹⁸⁴

El análisis de la obra de Calderón, nos aportaría su visión que lejos de ser vengativo se centra en la reconciliación y el *necesario perdón a los amotinados*, recurriendo al *ejemplo individual* como muestra de *la redención universal de los hombres*¹⁸⁵:

*Dramatists are poets not historians, and the object of dramatic poetry is the universal, while that of history is the particular. A historical theme, for Spanish dramatists, was exactly the same as a contemporary one-a medium for expressing a universal truth, not for painting a historical picture*¹⁸⁶.

Su producción dramática, tras su ordenamiento religioso se concentra progresivamente en la creación de autos sacramentales y fiestas palaciegas, coincidente con el esplendor de la técnica teatral, dejando de lado la composición de obras de capa y espada. Calderón consigue de este modo no sólo ver representadas sus obras, sino que participa en su escenificación y lo hace en las mejores condiciones posibles, gracias a su

¹⁸² ARREDONDO, María Soledad: Op. Cit., p. 126. La investigadora analiza seis textos monográficos sobre la guerra de Cataluña, en un *corpus* que pretende mostrar el pensamiento de Quevedo y sus contemporáneos: *testimonios de un gran valor, porque la magnitud del problema conmocionó, como veremos, a grandes escritores del siglo XVII, que se manifestaron al respecto con arreglo a su ideología, su posición en la sociedad y sus circunstancias personales. Estos tres condicionamientos marcan diferencias fundamentales entre quienes eran o habían sido, además de hombres de letras, «intelectuales orgánicos» al servicio del poder, y los que, por el contrario, se pronunciaban con relativa independencia* (p. 118).

¹⁸³ ARREDONDO, María Soledad: *ídem*, pp. 150-151.

¹⁸⁴ SÁEZ, Adrián J.: "Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo" en *Theatralia*, nº 14, *Teatro y religión*, J. G. Maestro (ed.), Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 119-145 (cita pp. 121-122).

¹⁸⁵ SÁEZ, Adrián J. *Ídem*, pp. 142-143.

¹⁸⁶ PARKER, Alexander.: *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (Londres, The Hispanic and Luzo-Brazilian Councils, 1957) Madrid, Ediciones Castilla, 5ª edición, 1971, p. 25.

nombramiento como *Director*¹⁸⁷. Los reyes son los mejores *productores* posibles para este pasatiempo:

*Al frente de la sociedad política y literaria madrileña se hallaba un monarca que no se limitaba a actuar de mecenas, sino que daba muestras de una fina sensibilidad tanto para la poesía y el teatro como para las artes plásticas. A diferencia de otros personajes regios, tales como Carlos I de Inglaterra o Luís XIV, que actuaban en materias artísticas guiados por consejeros y agentes, Felipe IV actuó por sí mismo, como verdadero artista buscando el trato personal de pintores y escritores (...)*¹⁸⁸.

Los monarcas serían los principales mecenas de artistas venidos de Italia que crearían una serie espacios teatrales en la Corte. Hablamos de Cósimo Lotti, al que Felipe IV también le encargó ocuparse del diseño de los jardines, y el arquitecto Giovanni Battista Aleotti, al que se debieron numerosas innovaciones como el escenario de decorados, considerado como parte del espectáculo:

*Detrás de las cortinas que cubrían los espacios laterales había puertas que servían para mostrar que un personaje entraba o salía de una casa, una habitación, etc. este tipo de decorado básico –que a veces incluía también un jardín interior, representado por ramas de árboles, macetas y hiedra– se empleaba no sólo para impartir información al público sobre el lugar donde se desarrollaba la acción sino también como parte del espectáculo teatral*¹⁸⁹.

Calderón, no sólo escribía obras del agrado de la corte, sino según una parte de la crítica, parece haber captado la *insoslayable realidad* contemporánea para un público que en principio podría comprender los estados de ánimo y la compleja existencia de sus personajes:

¹⁸⁷ HORMIGÓN, Juan Antonio: “¿Calderón, director de escena?” en *ADE teatro*, nº 83 (Escenificar a Calderón), noviembre-diciembre 2000, pp. 105-110 (cita p. 110). *Caben pocas dudas respecto a la participación de Calderón en las escenificaciones de sus obras, en particular de aquellas que se hicieron en Coliseo del Buen Retiro y quizá también, por lógica extensión, en las que se hicieron en el Salón de Comedias del Alcázar así como los Autos. No podríamos asegurar sin embargo que también lo hiciera respecto a la escenificación de obras de otros autores en algunos de estos espacios.*

¹⁸⁸ DÍEZ DEL CORRAL, Luís: “El patronazgo artístico de Felipe IV” en *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, Centro de estudios políticos y culturales, 1999, p. 24.

¹⁸⁹ RUANO de la HAZA, José M^a: “Siglos de Oro” en *Historia de los espectáculos en España*. AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE (coords.), Madrid, editorial Castalia, 1999, pp. 37- 68 (cita p. 47).

Calderón, en efecto escribía sus aplaudidas comedias y autos repletos de cómicas y trágicas situaciones y de personajes atormentados y quejosos de la fortuna, y a la vez indómitos y confiados en el fuerza de su razón, de su valor y de su libre albedrío, porque sabía que ante sí tenía un público que, amante de la belleza y de la fiesta, en gran parte se sentía también poderosos, apasionado y alegre, y a la vez perplejo, atormentado y quejoso de su fortuna, que no de la Providencia¹⁹⁰.

Dada la complejidad de comprobación los argumentos de tales aserciones (aunque redactadas en un tono tan apasionante que merecieran ser ciertas) nos inclinamos a considerar el público barroco limitado por el Estado generador que procuraba una serie de condiciones para el consumo de un producto cultural. Circunstancia que resulta de suma importancia al considerar cómo el espectáculo se organiza y cómo se hace accesible a un público, ya que el Estado puede incorporar su voz institucional al discurso, incluso utilizar el mismo el discurso popular como arma propagandística para mantener un cierto orden social.

Tal cuestión aparece una y otra vez salpicando el análisis de los textos de Calderón, sobre todo a partir de mediados del siglo pasado. Nuestra visión del poder y del deber reivindicativo de la dramaturgia es gran parte deudora una de una herencia post-romántica, que concede un status de autonomía al *autor*, que es difícilmente asimilable en el momento en que la obra calderoniana se desarrolla, por dos razones principales:

- Primero, por ser un momento en que la cultura católica es la intérprete oficial de la cultura y la ideología, y ello desde el propio acto de creación; los escritores de comedias, como es el caso de Calderón son los mismos sacerdotes.
- Una segunda razón, esgrimida por una parte de la crítica; es precisamente esa carencia de conciencia de autoría y de posesión intelectual que acabaría siendo un producto colectivo del que el dramaturgo no tiene la potestad absoluta, sino que sigue una serie de modificaciones a través de las sucesivas ediciones y responsables de puestas en escena así como de los propios comediantes.

¹⁹⁰ NAVARRO-GONZÁLEZ, Alberto: *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Salamanca-Kassel, Ediciones Universidad de Salamanca-Edition Reichemberger, 1984, pp. 24-26.

Ciertamente no somos tan inocentes como para ignorar que la cultura popular puede ser un arma de control social, es el punto donde lo popular se convierte en populista. De este modo la evolución del loco carnavalesco hacia el gracioso, que parece comprobada, derivaría hacia la instrumentalización. De forma que la implicación del vulgo en el drama sería reducida hacia donde le interesa al poder; por ello se reestablece un tipo de orden que a nuestros ojos es un horror de sangre e injusticia, no hay un final feliz. Es imposible saber la acogida exacta de este final del público por parte del público de la época. Sin embargo, si sabemos la censura nunca intervino contra el dramaturgo, no se preocupó por el mensaje.

También, cabe la posibilidad de apoyarnos en las teorías de una parte de la sociología actual, que estudia las relaciones entre la política y la cultura popular, desde la que el teatro barroco puede ser entendido como popular desde el mero hecho de que se produce masivamente, para un público que se comporta como una masa homogénea, deseosa de continuas producciones culturales, como parece ser el caso del barroco. Tal acceso se mediría en función de la ausencia de barreras intelectuales o sociales que impidan disfrutar de un producto cultural. La cultura popular, además, se convertiría

(...) -mediante el uso y la valoración que se hace de ella- en una forma de actividad política, ya que del mismo modo que los juicios morales operan en la cultura, los valores culturales operan en política¹⁹¹.

La cultura puede ser entendida en un sentido más democrático y al margen del discurso dominante, como hemos aceptado para otros momentos históricos, pero, ninguna de estas definiciones es suficiente, muchas de estas teorías se fundamentan en juicios políticos que separan lo popular de lo elitista; de tal modo que, para una gran parte de la intelectualidad, *lo popular* es algo que no tiene valor, no merece el mismo respaldo ni interés que la *CULTURA*, que sería la depositaria de una serie de valores intelectuales mucho más elevados. De hecho el interés de los críticos por encontrar un sentido profundo a las comedias, tratando de extraer un sentido trágico, es siempre una vuelta a los valores aristotélicos que justifiquen una serie de planteamientos tan diversos como los enfoques posibles, que están irremediabilmente contaminados por la necesidad del pensador de sustentar una u otra teoría dentro de parámetros que no tienen porque ser necesariamente los mismos en los que una obra se desarrolla, sino aquellos

¹⁹¹ STREET, John: *Política y cultura popular*, Madrid, Alianza editorial, 2000, pp. 17-20 y p. 22.

que cada cual parece encontrar y trata de justificar a través de malabarismos intelectuales.

Por otro lado, no se nos puede escapar que la cultura del pueblo puede ser entendida como un peligroso instrumento para la identificación y la toma de conciencia del grupo en cuestión que no nos alcanza analizar en este momento. También es cierto, que no hemos de olvidar que las clases sociales bajas no han llegado aún a la conciencia de clase y aún no se han sentido capaces de organizarse contra el poder opresor y rebelarse contra una situación injusta de manera ordenada. Aunque, a pesar de todo y sin lugar a dudas, pudieran tener la conciencia de una separación y de una situación de inferioridad respecto a los peldaños inmediatamente superiores en la organización estamental. Por tanto, la acción populista es bastante difícil de comprobar en el teatro barroco.

Recapitulando todo lo anteriormente expuesto; se ha considerado como teatro populista por su intención de agradar al vulgo, por que se trata de una producción orientada a un público masivo que nos hace pensar en una popularización de la cultura como producto que llega a todas las capas sociales, sin embargo hablamos de un público que carece de conciencia de clase y de un dramaturgo que compone comedias en un momento histórico en el que no existe la conciencia de autoría.

Es además, un dramaturgo que abandonará la composición de obras profanas y se dedicará intensamente a crear fiestas mitológicas y autos sacramentales dejando de lado la comedia representada en los corrales para un público más amplio en su etapa de madurez, aunque debemos de tener en cuenta la suspensión de representaciones en los corrales debido al influjo decisivo de cuestiones ajenas a Calderón, tales como las restricciones a la representación teatral, como puede ser un periodo de luto de Estado¹⁹².

Por tales consideraciones, se ha cuestionado hasta qué punto la atribuida función carnavalesca del gracioso (tema abordado mas detenidamente en el capítulo XX) no degenera hasta el punto de ser utilizado como un mero instrumento. Finalmente, desde

¹⁹² OEHRLEIN, Josef: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, editorial Castalia, 1993, pp. 7-11. Según los datos compilados por Oehrlein, los periodos de luto: a la muerte de la reina Isabel de Borbón en 1644 hasta 1646 en que se retoman las representaciones por un breve periodo que es nuevamente interrumpido a la muerte del príncipe Baltasar Carlos en ese mismo año, con un periodo de luto que se prolonga hasta 1650, tras el cual se sucede un tercer y más largo periodo de luto a la muerte de Felipe IV que provoca la prohibición de representaciones de 1655 a 1670. Este tipo de referencias junto con un mayor desarrollo de los adelantos técnicos para las representaciones del teatro de Corte nos dan las verdaderas claves de porqué Calderón dejó de componer para el corral de comedias.

esta perspectiva, el loco llegaría a ser un personaje tipo, una máscara fija, que ha perdido el carnavalesco dinamismo inicial.

Deberíamos situar a todos los graciosos en un punto de total inmovilismo, ya que si suponemos que la estilización del personaje le hace perder su poder regenerador, la voz disidente *de plebeyos graciosos, y con acentos y matices más o menos humorísticos, paródicos, críticos o burlescos* no pasa de ser un eco sofocado una y otra vez por el discurso dominante, en concreto contra la actitud de los personajes caballerescos centrales, sirviendo para complementar y realzar las palabras y actitudes de éstos personajes centrales que chocan con la realidad diaria del siglo XVII¹⁹³.

*(...) la risa, la burla, la crítica, el humor, más que en la acrimonia y rencor de moralistas y autores de novelas (...) sirven frecuentemente para complementar o realzar palabras y actitudes de los héroes centrales o para contrastarlas con amplias zonas de la diaria realidad de la España del siglo XVII*¹⁹⁴.

Podemos ver al gracioso criticar aquí y allá, contradecir el mensaje institucional a través de su burla, pero el final es implacable: se restablece la posición del régimen y se apagan las ínfulas revolucionarias, la risa carnavalesca es censurada, pues el carnaval ha llegado a su fin. En este sentido, deberíamos admitir que, como señala Tietz¹⁹⁵, los efectos liberadores no han de ser entendidos en un sentido político, sino de la propia tensión del drama que mantiene al espectador en una posición de continua alerta, distanciándose de la teoría de Marc Vitse que insiste en el poder lúdico y liberador del teatro a través de la imaginación, ya que esta sirve también como vehículo de interiorización del sistema ideológico establecido.

Por ello se hace importante nuestra visión distanciada, no en el sentido brechtiano, sino puramente temporal e incluso espacial: nuestra recepción ha de ser forzosamente distinta. No estamos inmersos en el mismo sistema de valores y podría ser en este punto donde el papel mediador del gracioso tuviera un papel más efectivo, aún más que dentro de los parámetros en los que fue concebido, *enseñar deleitando*.

¹⁹³ NAVARRO-GONZÁLEZ, Alberto: *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco...*, pp. 110-126.

¹⁹⁴ NAVARRO-GONZÁLEZ, Alberto: *idem*, pp. 110-126.

¹⁹⁵ TIETZ, Manfred: "Comedia y tragedia" en *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 155-183.

Podremos ahondar en las consecuencias de adoptar una postura ante la comicidad dependiendo de nuestra escala de valores en el capítulo dedicado a la risa.

Este aspecto didáctico y ejemplarizante de la comedia hemos de verlo dentro del trasfondo del debate teológico a cerca de la legitimidad del teatro y de la rutina de la censura. El principal cometido del censor era el de corregir errores teológicos en autos y piezas religiosas así como prevenir la indecencia y la impropiedad, pero no hemos de olvidar que este también se encargaba de evitar la propagación de cualquier aspecto subversivo que pudiera amenazar el orden establecido. De modo que los escritores del siglo XVII que se atribuyen un pretendido didactismo podrían de algún modo estar evitando la intolerancia del censor y por ello ha sido un punto importante a la hora de debatir el papel insubordinado del gracioso¹⁹⁶.

La comedia barroca estaría sometida a una continua represión de una visión antropológica capaz de hacer objeciones al discurso dominante. Sin la posibilidad de la contraposición de un teatro de discurso laico, desaparece la opción discursiva que cuestionara la condición del hombre dominada por la doctrina católica. Merece nuestra reflexión que, según esta postura, la prueba más inmediata sería no intervención de la Inquisición prohibiendo algún texto:

Si el teatro –o la novela, o la literatura en general- se entiende como una manera laica de comprender el mundo y un intento secularizado de ‘pensar la condición del hombre desde la Modernidad’ más allá de los contextos teológicos y las categorías de ‘culpa’, ‘redención’ y ‘providencia’, entonces parece inevitable admitir que –debido a las objeciones y controles continuos por parte de los poderes fácticos- este teatro laico no llegó a realizarse en el Siglo de Oro español. Tal y como ‘desapareció’ la novela española después de su brillante pero efímera madurez en la obra cervantina, el teatro aureosecular no pudo realizar su posible modernidad secularizadora¹⁹⁷.

Resulta muy reduccionista encerrar la historia del teatro en cajones estancos, que nos delimiten esquemáticamente la evolución de uno u otro estilo, de un personaje en cuya evolución parece condenado a diluirse, hasta llegar a su defunción. Tal

¹⁹⁶ SHERGOLD, Norman D.: *A history of the Spanish stage. -From medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1967, p. 554.

¹⁹⁷ TIETZ, Manfred: Op. Cit., p. 173.

simplificación pertenece a un interés academicista que no obedece en absoluto a la realidad como argumentaremos al seguir la línea continua evolutiva de la máscara del loco.

Una vez establecido un marco general de las condiciones que determinan la producción de la escritura dramática del Barroco, podemos analizar la continuidad de la risa carnavalesca en el barroco.

4. BASES TEÓRICAS Y TRADICIÓN DEL BUFÓN CALDERONIANO.

4.1. La locura. Raíces del concepto de locura en el Barroco.

Se levantó David y huyó aquel día de Saúl, yendo donde Akís, rey de Gat. Los servidores de Akís le dijeron: “¿No es este David, rey de la tierra? ¿No es éste a quien cantaban en corro: Saúl mató sus millares y David sus miríadas?” Meditó David estas palabras y temió mucho a Akís, rey de Gat. Y se fingió demente ante sus ojos haciéndose el loco en medio de ellos; tamborileaba sobre el batiente de la puerta y dejaba caer la saliva sobre su barba. Dijo pues Akís a sus servidores: “Mirad, este hombre está loco. ¿Para qué me lo habéis traído? ¿Es que me hacen falta locos, que me habéis traído a este para que haga el loco a mi costa? ¿Va a entrar éste en mi casa?”¹⁹⁸

Este pasaje bíblico nos muestra un hombre, un rey, que escapa del peligro simulando estar loco. Este fragmento nos trae la idea que de antiguo se tiene de la locura: la necedad que espanta al hombre cabal, al tiempo que esa falta de juicio se traduce en una suspensión de la reprobación que merecen los actos del enajenado, incluso por parte de sus enemigos.

Es una creencia que proviene de muy antiguo y se desarrollará durante toda la Edad Media de la que parte la idea que en el Barroco se tenía del loco. Una idea que había perdurando a lo largo de los siglos a través de los textos, tanto laicos como religiosos, y que hacía una importante distinción entre el cuerdo y el loco, identificando al pecador con el estulto; el loco y con el hombre justo, el cuerdo; el hombre sabio.

A partir de esta noción van generándose otras corrientes y doctrinas, que evolucionan afirmando u oponiéndose a esta a través de los siglos, catalogando a los hombres en dos orillas: la de la razón y la de la locura. Tal clasificación va conformando una especie de mapa por el que va transitando la locura en busca de una región fuera del dominio de la razón que va a tratar de someterla.

También parte de una idea de raíz griega, que parcela la locura en tres:

¹⁹⁸ I Samuel, 21, 11-16.

- *Hybris* (ἕβρις); una especie de ceguera irracional, de desmesura (relacionada sobre todo con la ostentación del poder) inducida por la Ate (la furia) que lleva a una falta de control sobre el deseo de venganza y a un desprecio temerario del enemigo,
- la *Manía* (μανία); la de aquellos poseídos por la divinidad –locos iluminados–,
- y la *Alogía* (ἄλογος), negación del orden de la razón (literalmente se traduce *falto de habla*) –bobos y locos comunes–.

La *Hybris*, capaz de acabar con “decenas de miles”, es fuente de error repugnante en el pensamiento clásico:

*El hombre ha nacido para ayudar al hombre; la ira para la destrucción común. El hombre busca la sociedad, la ira el aislamiento; el hombre quiere ser útil, la ira quiere dañar; el hombre socorre hasta a los desconocidos, la ira hiere hasta a los amigos más íntimos; el hombre está dispuesto a sacrificarse por los intereses ajenos, la ira se precipita en el peligro con tal de arrastrar consigo a otro. Ahora bien: ¿podrá desconocerse más la naturaleza que atribuyendo a su obra mejor, a la más perfecta, este vicio tan feroz y funesto?*¹⁹⁹

La ira, sedienta de venganza, no es conforme con la naturaleza del hombre. La vida humana se cimenta sobre la base de la concordia y la cooperación. Por esta razón es necesario evadir (puede que exorcizar) el impreciso aliento maligno de soberbia que impregna el universo por completo. ¿Cómo esquivar el temor a este extraño celo cósmico? Burlándose de sí mismo y dejando que otros lo hagan:

(...) the dread of what the Greeks called the sin of “Hybris” or presumption. The malign power of the Evil Eye is not only found in concentrated form in some human beings, it exists in a vague, undefined way suffused throughout the universe... to praise oneself or be praised by other is a sure way of attracting this queer, cosmic jealousy, and conversely the surest way to evade

¹⁹⁹ SÉNECA, Lucio Anneo: *De la ira*, Madrid, 1884. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Tratados filosóficos*, Libro I, V, traducción de Francisco Navarro y Calvo. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc57192>]

*its unwelcome attention is to depreciate oneself or be mooched by other people....*²⁰⁰

Momento para que el bufón haga su aparición ante la mirada condescendiente del monarca, que esconde su temor a la furia de los dioses²⁰¹ y la puesta en escena del exorcismo del mal o alejar la *némesis*, el castigo que destruye a aquellos que se atreven a compararse con la divinidad:

*¿No echáis de ver, por otra parte, cómo fulmina Dios contra los brutos descomunales a quienes no deja ensoberbecer, y de los pequeños no pasa cuidado? ¿No echáis de ver tampoco, cómo lanza sus rayos contra las grandes fábricas y elevados árboles? Ello es que suele y se complace Dios en abatir lo encumbrado; y a este modo suele quedar deshecho un grande ejército por otro pequeño, siempre que ofendido Dios y mirándolo da mal ojo, le infunde miedo o truenas sobre su cabeza; accidentes todos que vienen a dar con él miserablemente en el suelo*²⁰².

Insistimos, Dios no ataca a los pequeños de los que *no pasa cuidado*, su placer es *abatir lo encumbrado* porque nadie se encumbra en su competencia, sólo Dios es esencialmente grande por tanto *él sólo quiere parecerlo*²⁰³. Por ello merecerá volver sobre esta idea de castigo sobre los *elevados* considerando la locura de algunos personajes serios de Calderón; también la nobleza enloquece y se *bufoniza*.

La *Manía*, en la que reconocemos al demente de la tradición como un ser dotado de ciertos poderes sobrenaturales, bien por su necesidad que le aproxima a la compasión del creador, definidos como *bobos*, bien por su capacidad para predecir calamidades entrando en la categoría de iluminados o incluso todo lo contrario, es decir, como portavoces del Mal. El bufón sería un heredero de esta tradición que le sitúa a medio camino entre el bien y el mal, una posición ambigua; ni ángel ni demonio o tal vez ambos, por tanto ni bueno ni malo y por la misma razón resulta espinoso su cometido y

²⁰⁰ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 66.

²⁰¹ Admitimos que el caso bíblico es diferente: se hace pasar por loco para esquivar un enemigo de carne y hueso. Pero esto no impide que tomemos nota de su hábil coartada; más adelante, analizando casos reales, profundizaremos sobre el fingimiento de la locura y las relaciones de este con la voluntad y el castigo.

²⁰² HERÓDOTO (de Halicarnaso): *Los nueve libros de la Historia*., Madrid, editorial Edaf, 2007, libro VII, 10, p. 556. Introducción de Víctor de Lama de la Cruz y traducción P. Bartolomé Pou.

²⁰³ HERÓDOTO (de Halicarnaso): ídem.

determinar la motivación de sus acciones cuando aparece en escena o por los corredores de un castillo.

El loco vive en otro tiempo y otro lugar: como personaje por sus poderes mágicos, conecta pasado y futuro al actuar en ocasiones como oráculo, su tiempo no es un tiempo definido en el presente, sino que continuamente evoca un pasado remoto y nos advierte de un futuro, como el actor; por su necesidad de anticiparse a la reacción del público, prepara, *adivina* la reacción del auditorio y actúa en consecuencia²⁰⁴. Los bufones de Calderón también actúan como mensajeros de la fatalidad y consejeros proféticos del destino como veremos en su análisis particularizado.

Por último, la *Alogía*, tercer tipo las demencias, es la que hace hablar con un lenguaje inconexo; un recurso frecuente de caracterización cómica a través del habla, junto a la ironía, dilogía, acentos... esta se manifiesta no sólo en el comportamiento de los héroes trágicos calderonianos sino especialmente como técnica para la hilaridad del gracioso:

La hilaridad suscitada por el uso irónico y punzante del lenguaje verbal, rasgo distintivo —aunque no el único— de la comicidad implícita en la caracterización de los personajes tontos del teatro, de los bufones, de los truhanes y del gracioso, se relaciona a menudo con el habla inconexa, irreverente y en ocasiones sin sentido, típico de estas figuras (...) ²⁰⁵.

A modo de cierre provisional, de este pequeño recorrido sobre la idea de locura senequista, asentimos con Varone²⁰⁶, que Calderón recoge cada unos de los motivos que hemos señalado como característicos de la locura desde el pensamiento clásico y los vierte en la caracterización del bufón.

No obstante, a pesar de nuestros esfuerzos por distinguir la locura, y con ello distanciarnos del pensamiento errado, lo admitamos o no: todos somos locos y la locura está en la esencia humana. Aparece mezclando y confundiendo los límites del conocimiento humano:

²⁰⁴ WILLEFORD, William: Op. Cit., véase el Cap. 5 “The fool as primitive and magical” en pp. 73-99.

²⁰⁵ VARONE, Lavinia: Op. Cit., p. 22.

²⁰⁶ VARONE, Lavinia: Op. Cit., pp. 21-22

*The fool also appears at the edges of our religious understanding. He does so in that we discover ourselves fools in our ignorance and sin (the most common sense of the word “fool” in the Old Testament)*²⁰⁷.

Como muestra la celeberrima cita *stultorum infinitus est*, que figura en la *Vulgata Antigua* (Ecclesiastes 1:15)²⁰⁸, que se confunde a veces con la cita de Cicerón, en su *Epistola ad familiares* (9.22.4); *Stultorum plena sunt omnia*, que significa: “todo está lleno de necios” o “en todas partes abundan los necios”.

La *Vulgata Antigua* lo que dice concretamente es: *Perversi difficile corriguntur et stultorum infinitus est numerus* (los malvados difícilmente se corrigen, y es infinito el número de los necios)²⁰⁹, sempiterna alegación para enumerar la cifra incalculable e inagotable de locos:

*(...) since sure we are, in number, more/ than leaves on trees, or sands on shore!*²¹⁰

Los límites a nuestro conocimiento están cercados por los límites de nuestra capacidad para saber y los límites de la propia vida marcada por la finitud. Es decir, nuestra propia naturaleza pone límites a nuestra voluntad de conocer. Esta ignorancia, en el sentido de limitación natural, también nos conecta con el loco, el estúpido:

*Death and ignorance are boundaries that give rise to religious and philosophical problems, but these boundaries are rooted in natural fact. The cells of our bodies are constantly dying and being replaced; we know almost nothing through direct sensation about the universe of bodily processes keeping us alive; in an case, few of them can be controlled by will*²¹¹.

²⁰⁷ WILLEFORD, William: Op. cit., pp. 30-33 y p. 48.

²⁰⁸ La traducción del hebreo al latín de San Jerónimo encargada por el Papa Dámaso I en 382 (convertida en la traducción oficial de la Biblia católica en Trento),

²⁰⁹ Pablo VI encargó en 1965, durante el Concilio Vaticano II, una revisión la *Vulgata* a partir de los textos originales: la *Nueva Vulgata*, versión oficial católica desde 1979, en la que se tradujo: *Quod est curvum, rectum fieri non potest; et, quod deficiens est, numerari non potest* (lo torcido no puede enderezarse y lo que falta no se puede contar).

²¹⁰ ANÓNIMO. *Folly, a saire on the times. Written by a fool, and younger brother to Tristram Shandy*. Ecco Print Editions, 12 de diciembre de 1763 en *Folly Street, near Fool's Square*.

²¹¹ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 129.

Brandt, en su *Narrenschiff*²¹² (*La nave de los locos*, Basilea, 1994) aborda la gran tentativa de separar la esfera de la locura de la cordura; afronta la tarea de diferenciar a los sabios de los estultos describiendo una porción de la infinitud de conductas necias que marcan las fronteras del comportamiento erradamente estúpido: trata de rebasar nuestra natural y obstinada limitación iluminando las fronteras de nuestra necedad.



Figura 3. *The Narrenschiff*, atribuido a Alberto Durero (1594), xilografía, portada de la edición de Antonio Regales Serna.

Se trata de una obra con una clara orientación didáctica, remanente de la literatura moralizante medieval, pero imbuida de un espíritu visiblemente humanista, lastrado por una subordinación a la moral cristiana del Humanismo renacentista alemán. La imagen del barco cargado de necios parece ser tan antigua como la literatura

²¹² BRANDT, Sebastián: *Nave de los necios*, Madrid, ediciones Akal, Antonio Regales Serna (ed.), 1998. La sección pictórica de esta obra literaria comprende un total de 112 xilografías atribuidas en su mayor parte a Alberto Durero. La primera edición es considerada como una de las obras cumbres del arte xilográfico. Véase figura 3.

misma²¹³, Brandt traslada, entre otras fuentes, fragmentos del Antiguo Testamento y pasajes de la *Odisea* de Homero²¹⁴ en su enumeración de conductas necias,

(...) *para provecho, salutífera enseñanza, amonestación y seguimiento de la sabiduría, razón y buenas costumbres, y también para desprecio y crítica de la necedad, ceguera, error e ignorancia de todas las ciudades y generaciones de los hombres*²¹⁵.

Cada una de estas conductas en las que invita al lector a reconocerse va acompañada de una xilografía que refuerza la función especular del texto:

*Si hubiera alguien que despreciase la escritura o alguien que no la supiera leer, verá bien en el dibujo su propia esencia y encontrará en él quién es, a quién se asemeja y qué le falta. El espejo de los necios llamo yo a esto, en que cada necio se conoce; se le dice quién es a quien mira bien en este espejo de los necios*²¹⁶.

El loco es en parte testigo y en parte mensaje de la *revelación burlesca*. Al dejarnos envolver por su revelación nos ponemos en el lugar desde donde observa, en su forma de observar y esta es la principal causa de conexión entre nosotros. A través de un mecanismo de proyección podemos observar nuestra estulticia²¹⁷.

Una *stultifera navis* que daría cuenta de experiencias reales en las que se expulsaba a los locos de las ciudades, condenándolos a una vida errante, colocándolos en una situación de tierra de nadie y por tanto configurándolos como personajes fronterizos, en el límite de la ambigüedad; temidos y risibles. Dado que no tendríamos espacio de entrar en este momento en la controversia de la autenticidad de esta costumbre no vamos valorar su veracidad. Sin embargo, podemos apreciar la postura

²¹³ ¿Qué otra cosa sino un arca es la nave a la deriva esperando hallar puerto? Recordemos a Noé construyendo una nave ante la mirada incrédula que aquellos que perecerán bajo las aguas por el castigo divino.

²¹⁴ BRANDT, Sebastián: Op. Cit., p. 95. Ulises es la imagen del hombre sabio que no se deja engañar y libera a sus compañeros del poder del bebedizo de Circe, que convirtió a sus compañeros *en figura de animal* véase el capítulo “La nave del País de las Maravillas”: *¡Vosotros, compañeros, venid aquí en seguida! Vamos al País de las Maravillas, pero estamos metidos en el fango y en la arena...* p. 321.

²¹⁵ BRANDT, Sebastián: ídem, p. 201.

²¹⁶ BRANDT, Sebastián: Op. Cit., p. 45. Como obra pictórica se sitúa al lado de dos cumbres del siglo XV en Alemania: *la Biblia de Lübeck* y el *Apocalipsis*.

²¹⁷ WILLEFORD, William: Op. Cit., pp. 31-33

radicalmente inclemente con el disconforme que subyace en esta imagen. Dado el temor que inspiraban los locos, intocables, se procura la negación de su existencia por medio del destierro (la nave a la deriva), conjurar un mal y reestablecer un orden que había sido puesto en peligro por la intervención del demente.

Hasta el siglo XV el tema que intimida principalmente a los hombres era la muerte, a causa de las pestes acababan con poblaciones enteras, este parece ser el origen de la creación de las danzas macabras; sin embargo, este tema oscila a finales de siglo hacia la ironía a través de la locura: el loco se ríe de la muerte, es un apestado de la sociedad y la peste equivale a muerte, por tanto el loco es ya un muerto, una calavera con cascabeles que anuncia el fin, la caducidad de la vida terrenal. La locura posee el poder de resistir a esta finitud, incluso sale al encuentro de la muerte por su inadaptación a cualquier norma o modelo.

En 1509 Erasmo enuncia la diferencia entre el loco y el cuerdo la cual derivaba de la oposición pasión-razón en su *Elogio*²¹⁸. Inspirado por un espíritu plenamente humanista se convierte en el paradigma de reflexión moral en el que la locura es objeto de la de risa que proviene de una conciencia crítica del hombre.

Paradójicamente la razón busca dominar la locura reconociendo su existencia dentro de esa conciencia crítica y trata de reducirla. La única verdad nace de la razón; toda razón tiene una parte de locura y toda locura una parte de verdad en un juego reversible en el que la razón resulta la ganadora dialéctica en este proceso de *domesticación*.

Distingue entre dos tipos de locura: la que procede de las siniestras Furias, la responsable de las guerras, del asesinato, de las calamidades que asolan el mundo consumiéndolo en el terror (relacionada con la idea de *Hybris* griega) y la locura que procede de la Estulticia que libra al espíritu de preocupaciones y le proporciona un existir placentero (a la que se dedica a diseccionar a fondo en su obra).

Entre todas las necesidades de las que es capaz el hombre la más placentera es sin duda el Amor Propio, sin el que no podríamos amar a los demás, sin la que los artistas serían incapaces de crear, la *Filatulia* es la responsable en suma de que nos sintamos orgullosos de quien somos:

²¹⁸ ERASMO, Desiderius: Op. Cit.

*¿Qué cosa, en fin, tocante a cualquier deber de la vida, podrás realizar, para ti mismo o para los otros, con decoro (pues es punto esencial tanto del arte como de cualquier acción, obrar conforme a lo conveniente), si no te asiste benévola esta Filatulia, o Amor Propio, que con todo merecimiento tengo como hermana legítima [...]? Pero –me dirán-, ¿qué hay que se tan necio como gustarse a sí mismo, como sentir admiración por uno mismo?*²¹⁹

Descartes progresa filosóficamente en la reflexión sobre necesidad como fuente de un conocimiento erróneo a través de la *duda metódica*²²⁰. Distingue tres niveles principales de duda en sus *meditaciones*:

- Las percepciones sensoriales; *Todo lo que hasta ahora he admitido como absolutamente cierto lo he percibido de los sentidos o por los sentidos; he descubierto, sin embargo, que éstos engañan de vez en cuando y es prudente no confiar nunca en aquellos que nos han engañado aunque sólo haya sido por una sola vez*²²¹.

- La dificultad para distinguir entre la vigilia y el sueño; *¡Cuán frecuentemente me hace creer el reposo nocturno lo más trivial, como, por ejemplo, que estoy aquí, que llevo puesto un traje, que estoy sentado junto al fuego, cuando en realidad estoy echado en mi cama después de desnudarme! (...) Cuando doy más vueltas a la cuestión veo sin duda alguna que estar despierto no se distingue con indicio seguro del estar dormido, y me asombro de manera que el mismo estupor me confirma en la idea de que duermo*²²².

- La acción de algún genio maligno de extremado poder e inteligencia pone todo su empeño en hacerme errar; *el cielo, el aire, la tierra, los colores, las*

²¹⁹ ERASMO, Desiderius: Op. cit. pp. 136-141.

²²⁰ DESCARTES, René : *Discurso del método* (1637), Madrid, Editorial Akal, 2007.

²²¹ DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas* (1641). “Primera de las meditaciones sobre la metafísica, en las que se demuestra la existencia de Dios y la distinción del alma y del cuerpo”, Prólogo de José Antonio Mígués, Edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, [12/ <http://www.philosophia.cl>]

²²² DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas...* /13/www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

*figuras, los sonidos y todo lo externo no son más que engaños de sueños con los que ha puesto una celada a mi credulidad (...)*²²³

¿Cómo puedo acercarme a la realidad de las cosas? Descartes advierte que posee una clara idea de un Dios omnipotente que le ha creado tal cual es. Un Dios fuente de verdad que no quiere engañarle en su percepción de las cosas a través de los sentidos, antes bien, quiere que evite a ese genio engañador para que por fuerte y listo que sea, no pueda persuadirle de nada. Esta misma inseguridad y necesidad de completarse hace que se reafirme la idea de un ser completo y omnipotente.

Descartes coloca ilusión, sueño y locura dentro de las formas de error y el camino por el cual se llega al conocimiento parte de *la contemplación del verdadero Dios, en el que se encuentran todos los tesoros de las ciencias y de la sabiduría*²²⁴, esta es la luz que alumbra la ciencia y la que nos pone a salvo del discurso de la locura: es Dios quien garantiza la veracidad de mis apreciaciones cognitivas, *mi discurso contra la locura*²²⁵.

Precisamente al albor de este razonamiento se interpreta que la Locura queda excluida del hombre que piensa: sería una insensatez pensar que se es un insensato, por tanto la locura se implica a sí misma, y por la misma cuestión se excluye a sí misma. Sin embargo,

*(...) esté loco o no, Cogito, sum. En todos los sentidos de la palabra, la locura no es, pues, más que un caso del pensamiento (en el pensamiento), (...) existo mientras que pienso*²²⁶.

Foucault excluye el lenguaje de la razón²²⁷ y recoge todas las ideas que han transitado en torno al territorio de la locura, una región penada con la construcción de una gruesa muralla representada en los centros de reclusión, el internamiento del loco en el mundo correccional. Según su visión, el discurso de la locura aparece

²²³ DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas...* /15/www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

²²⁴ DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas...* /32/www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

²²⁵ DERRIDA, Jacques: "Cogito e historia de la locura" pp. 47-89 en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 82.

²²⁶ DERRIDA, Jacques : Op. Cit., p. 79.

²²⁷ FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*

gradualmente vetado del espacio del pensamiento dominado por la razón. Liga la locura al silencio: *palabras sin lenguaje o sin sujeto hablante, murmullo*.

De este modo, hacer la historia de la locura es hacer la *arqueología de un silencio*, ya que contra la razón solo se puede pelear desde ella. La potencia insuperable del orden de la razón, es que contra su imperio solo se puede pelear desde ella:

*(...)La desgracia de los locos, la interminable desgracia de su silencio, es que sus mejores portavoces son aquellos que los traicionan mejor; es que, cuando se quiere decir el silencio mismo, se ha pasado uno ya al enemigo y del lado del orden, incluso si, en el orden, se bate uno contra el orden y si se lo pone en cuestión en su origen. No hay caballo de Troya del que no dé razón la Razón (en general)*²²⁸.

El tratamiento de lo que hoy en día se conoce como enfermedad mental sólo comenzará a ser inequívocamente asociada con la medicina a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Hasta entonces, el cuidado de los enfermos mentales sigue un enfoque pluralista en la que diversos agentes sociales (médicos, practicantes empíricos, el clero y los moralistas) competían para aplicar las curas más dispares a sus pacientes (con el consiguiente conflicto en el tratamiento). Los pacientes estaban condicionados en gran medida por su estatus socioeconómico. En la Europa del Antiguo Régimen, *auxilio a los pobres* estaba condicionado tanto por factores tanto religiosos (la caridad cristiana) y como por condiciones socioeconómicas y políticas.

La creciente sensibilidad hacia una nueva responsabilidad colectiva enraizada con el bien común aristotélico, propagada por las órdenes mendicantes a partir del siglo XIII por toda Europa y beneficiada el desarrollo de una nueva burguesía urbana que adquiere nuevas formas de organización política e instituciones que dan respuesta a nuevos problemas. En el caso de las ciudades la pobreza y la mendicidad es uno de las principales preocupaciones a partir del siglo XV, ya que son identificadas como una amenaza para la seguridad de la comunidad y como fuente de infección y contagio.

²²⁸ DERRIDA, Jacques : Op. Cit., p. 54.

Se trataba al principio de instituciones no especializadas, que se fueron fundando para el *auxilio* de los pobres alentado por las autoridades políticas, civiles y eclesiásticas. La especialización de estas nuevas instituciones tenía como objetivo proporcionar cuidados específicos para cada sección de los pobres:

*The first urban hospitals were small shelters or hospices founded by individual religious or lay benefactors or by guild brotherhoods, which usually provided accommodation for a wide variety of poor folk, whether healthy, sick or handicapped, namely physically and mentally sick men and women as well as foundlings, orphan children, old people, beggars, vagabonds and pilgrims. In these circumstances, new healthcare activities were added to the traditional social welfare function of the hospitals*²²⁹.

La locura considerada desde la forma de error de origen maligno, en la que el loco es alguien cuya voluntad se halla alterada por una fuerza maléfica, no excluye una parte de responsabilidad, debido a la capacidad de elección y a mi obligación de evitar que cualquier genio embaucador, *por fuerte y listo que sea, pueda inculcarme nada*.

El internamiento en centros de reclusión partir de un cierto momento de la historia es en cierto sentido un exorcismo del mal:

*La locura sin intención de parecer loco o la simple intención sin locura merece el mismo tratamiento, quizá porque oscuramente tienen un mismo origen: el Mal, o al menos, una voluntad perversa. (...) De lo que se trata es de toda una relación oscura entre la locura y el mal, relación que ya no pasa, como en tiempos del Renacimiento, por todas las potencias sordas del mundo, sino por ese poder individual del hombre que es su voluntad. Así la locura se enraíza con el mundo moral*²³⁰.

Se abre aquí una gran cuestión respecto a la locura: el fingimiento y la responsabilidad del loco, no solo contraviniendo los mandamientos divinos, sino además, las leyes terrenas. Dada la irresponsabilidad jurídica del loco y la imposibilidad

²²⁹ HUGUET TERMES, Teresa y ARRIZABALAGA, Jon : « Hospital care for the insane in Barcelona, 1400-1700 » en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 2010, vol. 87, nº 8, pp. 81-104 (cita p. 84).

²³⁰ FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*, pp. 217-219.

de juzgarlo, supone una de las principales argucias de los reos acusados de herejía para salvarse del peso del Santo Oficio, ¿qué hacer para no castigar por error a un verdadero demente?

Someter a tormento al loco, verdadero o falso, tal era la *determinación por erradicar la herejía, y por consiguiente, castigar y aislar a los reos peligrosos por sus creencias o sus herejías, fuesen o no locos*²³¹.

Prevalece el bien público por encima del individuo y si bien no se puede ejecutar a un loco, tampoco se le puede dejar impune. La celda de la locura no sólo obedece a un acto de exorcismo, sino también a una maniobra por silenciar y eliminar cualquier tipo de idea sediciosa o herética. Esta relación sacrílega entre el pensamiento y la locura, aparece serpenteando la esencia de *Utopía*²³².

No en vano, cuando Moro publicara su opúsculo (1516), faltan sólo unos meses para las noventa y cinco tesis de Lutero (1517), en la creencia de que *los reinos serían felices si los reyes filosofaran y los filósofos reinaran*. Esa gran dicha se alejaba del horizonte de los súbditos dado que los filósofos no asistían el consejo de los reyes por el peligro de ser expulsado o bien tomados por locos. Por el contrario, los bufones son estimados en *Utopía*, no pudiendo ser entregados a hombres tristes, incapaces de disfrutar de sus gracias²³³.

Los falsos profetas y las voces en rebeldía (con un claro contenido crítico religioso o político), a los que es necesario aniquilar o al menos silenciar (con la reclusión), no pueden ser sino locos. Aunque, en caso extremo, también puede obviarse la eximente de la insania por la vía del endemoniado y reprimir (incluso eliminar) al hereje²³⁴.

Recapitulando, a través de estas páginas hemos intentado resumir la tradicional distinción entre el cuerdo y el loco, que equiparaba al loco- pecador con el estulto y el hombre el cuerdo-justo con el hombre sabio. Es decir, hemos definido la locura por contraste con la cordura: sin poder escapar en nuestro análisis a emplear los cauces de la

²³¹ TROPÉ, Hélène: “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (I). Manifestaciones, tratamientos y hospitales...”, p. 293. Trabajo basado en la documentación inquisitorial del Archivo Histórico Nacional.

²³² MORO, Tomás: *Utopía*, Madrid, Ediciones Rialp, 2013.

²³³ En *Los esclavos*, libro II.

²³⁴ TROPÉ, Hélène: “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos. XVI y XVII (II). La eliminación de los herejes...”

razón para precisar las fronteras de ambas. Desde la tradicional tripartición de la idea de locura (*Hybris*, *Manía* y *Alogía*) la negación del orden de la razón se hace apelando a esta.

Antes de esta necesidad de contener la locura en los límites del pensamiento se inicia la correspondencia entre el mal (*Perversi difficile corriguntur*) la dificultad para corregir a los malvados y los necios que lo son en número infinito (*et stultorum infinitus est numerus*), cuya reflexión es religiosa, pero encuentra también su correlato en la filosofía *stultorum infinitus est*. La *stultifera navis*, es un intento de contener es número infinito utilizando una imagen que tiene a su vez una función especular, en el que cada cual puede reconocerse en su locura. El loco es en parte espectador y en parte mensajero de la revelación festiva. Hemos *abordado* el barco de los locos, *este espejo de los necios*, imagen renacentista de la locura y a la vez *speculum mundi*; también una nave a la deriva que trata de conjurar un mal y reestablecer un orden trastocado por el demente. El loco es un no-vivo portavoz de la negra parca y, en última instancia, la eventualidad de la vida terrenal.

A partir del siglo XVI la oposición entre cordura y locura vira a la dialéctica entre pasión-razón de la que la razón resulta la ganadora en un proceso de *domesticación*. La locura es incluida dentro de las formas de error en la adquisición de conocimiento verdadero, sólo aprehensible a través de la Razón. La Locura queda excluida del hombre que piensa a la luz de Dios. Un dios que avala cualquier tipo de certeza cognitiva, en el *discurso contra la locura*.

La simple intención de parecer loco, tarea de los chocarreros palaciegos y locos fingidos, merecen un mismo tratamiento que los locos *reales*, pues es el mal a través de una voluntad perversa la que les induce a actuar contra la certeza divina y no sólo transgrediendo las leyes divinas sino además, las de los hombres.

Esta difusa irresponsabilidad jurídica del loco es la base del internamiento del loco en centros de reclusión como hemos visto, y no solamente un intento de expulsar el mal, sino con el propósito de hacer prevalecer el bien público por encima del individuo: la imposibilidad de dejar impune al loco y, en determinados casos, una artimaña por silenciar cualquier tipo de idea que trate de quebrantar el orden político o religioso, ambos responsables de dominar civil y espiritualmente la conducta de los súbditos.

Dado que, como hemos notado, *la locura sin intención de parecer loco o la simple intención sin locura merece el mismo tratamiento*, el resultado de ser o parecer loco es siempre el aislamiento.

¿Serán capaces los filósofos de asistir el consejo de los reyes? ¿Serán capaces los poetas de exponer su pensamiento? Cómo exponer la filosofía al consejo de los reyes sin el peligro de ser expulsado o bien tomado por loco. ¿Puede un dramaturgo desgajarse de un contexto cultural y traducir en versos una idea que contravenga el común consenso?

El sabio no puede ser un hombre de mente alterada y por tanto aquel cuyas ideas nacen de la enajenación solo puede llegar a un juicio que se autoexcluye, jamás puede decir la verdad, al menos la verdad instituida como indiscutible, y tampoco puede ser un hombre moralmente justo.

Esta es la razón por la cual resulta tan difícil aceptar que un clérigo que escribía comedias pudiese darle a un bufón el poder de decir una verdad moralmente aceptable, ya que la verdad del loco, su discurso, es siempre cuestionable: al equipararse el loco con el estulto, este no puede más que decir necedades, no puede en modo alguno proferir un discurso válido, ya que se autoexcluye.

Sin embargo antes de que Derrida enunciara *esté loco o no, Cogito, sum*, Calderón ya había manifestado *soy todo y nada, pues soy / el Humano Pensamiento*²³⁵.

El pensamiento humano está en todos y en cada cual según su estado en la vida:

Pensamiento: (...) *Soy en el rey, el desvelo / de su reino y de su estado:/ soy en el que es su privado / la vigilancia y el celo*²³⁶.

Loco o cuerdo, *pues quien vive sin pensar/no puede decir que vive*²³⁷, el pensamiento es una constante vital humana; tanto como respirar, aunque aquel hombre que se atreva a hacer y decir todo lo que piensa es un loco:

Pensamiento: (...) *pues ningún loco se hallara, / que más incurable fuera, / si ejecutara y dijera / un hombre cuanto pensara*²³⁸.

²³⁵ CALDERÓN de la BARCA, Pedro. *La cena del rey Baltasar*. Texto crítico preparado por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Pamplona–Kassel, GRISO, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2013. Serie de Autos sacramentales completos de Calderón, nº 85, vv 51-73.

²³⁶ CALDERÓN de la BARCA, Pedro. *La cena del Rey Baltasar...*, vv. 33-36.

²³⁷ CALDERÓN de la BARCA, Pedro. *La cena del Rey Baltasar...*, vv. 55-56.

Dicho de otro modo: aquel que se atreve a obrar y expresarse en cada momento según su pensamiento corre el riesgo de volverse loco. Y aún podemos dar una vuelta de tuerca admitiendo que:

Pensamiento: (...) *Y así, lo parecen pocos, / siéndolo cuantos encuentro, / porque, vistos hacia dentro, / todos somos locos, / Los unos y los otros... todos estamos locos los que lo parecen y los que no*²³⁹.

Incluso los que nos parecen cuerdos no lo son y es el mismo Calderón quien admite que todos somos locos, también él. Un loco que nos habla desde el mismo orden instituido, como sus bufones que rompen la linealidad del drama, triunfantes por un momento en la fantasía dramática, a través de la libertad de palabra del loco repudiado y estimado a partes iguales:

*Calderon' s treatment of the Gracioso recalls Shakespeare's dealings with Falstaff. The two dramatists are at one in their abrupt repudiation of this type of fool, and their declaration in favour of the moral law which it is his whole business to evade. Yet their remorselessness affects us disagreeably. The fool is our champion against the facts of life and the fact of death. He should surely at least be victorious in imaginative literature*²⁴⁰.

Trataremos esta cuestión desde el punto de vista de lo carnavalesco y plantearemos la pervivencia del loco festivo en el contexto concreto del dramaturgo, antes de considerar una poética de la locura en su obra que nos ponga de manifiesto el papel privilegiado de la locura como reveladora de las contradicciones y de las tensiones, entre el respeto a la norma y la exploración de sus límites, ese comportamiento aberrante que nos lleva al abismo a través de la ironía²⁴¹.

²³⁸ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del Rey Baltasar*..., vv. 65-68.

²³⁹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del Rey Baltasar*..., vv. 69-73.

²⁴⁰ WELSFORD, Enid: Op. Cit. pp. 280-81

²⁴¹ ACINAS LOPE, Blanca: "Entre razón y locura: reducción al absurdo o un lugar para la ironía" en *Locos y simples en la Literatura y en el Arte*. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. 10, 1996, pp. 155-163.

4.2. La risa. Significado y teorías de la risa.

*Que signifie le rire? Qu'y a-t-il au fond du risible? Que trouverait-on de commun entre une grimace de pitre, un jeu de mots, un quiproquo de vaudeville, une scène de fine comédie?*²⁴²

Pretendemos en este capítulo acercarnos a esa esencia común que parecen destilar producciones tan diversas que nos hacen reír. Ese *impertinent défi jeté à la spéculation philosophique*²⁴³, que interesa a la reflexión humanista y a la ciencia desde los inicios la historia del pensamiento, como expresión de un tipo de emoción ante una experiencia y como reacción fisiológica del ser humano.

En la definición de la risa de que hizo Koestler para su artículo sobre el Humor en la *Enciclopedia Británica*²⁴⁴ nos subraya que la risa espontánea, no es más que un movimiento reflejo producido por la contracción coordinada de quince músculos faciales en un patrón estereotipado y acompañado por una respiración alterada, sin ningún propósito biológico aparente.

Para el autor, tenemos una especie de idea primaria de perfección, que se anticipa a la acción de los hombres reales; la risa es el signo externo (*irritación muscular*) del intelecto que detecta una discrepancia con esa idea. Y del mismo modo que considera que no hay una frontera clara en donde la ciencia termina y el del arte comienza, la risa y el llanto son los extremos de un *espectro* continuo, como en los ámbitos de la ciencia y el arte. De este modo, la persona creativa es un ciudadano de ambos (sugerente apreciación para la figura del comediante, o el comediógrafo, que haría de su arte *ciencia de la risa*).

La diferencia se da en la diferencia de objetivos: el científico desea la síntesis, el artista propone una yuxtaposición de lo familiar y lo eterno, su juego consiste llegar a una colisión. Y como sus motivaciones son diferentes, también lo hacen las respuestas emocionales evocadas por cada tipo de creatividad: el descubrimiento científico satisface el impulso de exploración; el arte induce la catarsis emocional.

²⁴² BERGSON, Henry: *Le Rire*, Revue de Paris, Tomo I, Enero-Febrero, Paris, 1900, p. 512. Tomo esta cita de la primera edición, salvo que indique lo contrario, usaré la traducción citada.

²⁴³ BERGSON, Henry: ídem.

²⁴⁴ KOESTLER, Arthur: "Humour. Human behaviour" en *Encyclopaedia Britannica*. Edición Online. [<http://global.britannica.com/topic/humor>]

La risa es según la Real Academia es:

(...) *Movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría, Voz o sonido que acompaña a la risa y Lo que mueve a reír*²⁴⁵.

Es decir, define la risa al mismo tiempo por su manifestación exterior física y auditiva y por aquello que induce a reír, que la motiva. Este capítulo pretende analizar la risa, el *impertinente desafío* para la especulación filosófica, desde la tercera acepción del D.R.A.E., que quizá nos de las claves de la introducción del personaje bufonesco, como elemento esencial en la construcción de algunos dramas áureos.

Queremos *entender* la risa, ya que a través de su análisis llegaremos al más esencial elemento genético y proteico del gracioso bufonesco. La risa interviene dentro del espectáculo como elemento que colabora en el acto de comunicación y que intervine en el modo de relacionarse personajes entre sí y de estos con el público, estimulando ciertos resortes del intelecto a través del juego teatral.

El problema de la risa, que como hemos indicado, ha interesado a los pensadores de antiguo, volvió a resultar fecundo durante el siglo pasado en cuanto a número de intelectuales (principalmente filósofos) interesados en teorizar sobre el tema: Kant²⁴⁶, Hegel²⁴⁷, Schopenhauer²⁴⁸, Richter²⁴⁹, Bergson²⁵⁰, Freud²⁵¹, Dupreel²⁵², Stern²⁵³, Sully²⁵⁴, Pirandello²⁵⁵ ... Puede producir cierta desazón pensar, que se produzca precisamente en un siglo marcado por acontecimientos bélicos, algunos de los cuales provocaron mermas en la población jamás antes conocidas (como las provocadas por un

²⁴⁵ AA.VV. *El diccionario de la lengua española de la Real Academia*. s. v.

²⁴⁶ KANT, Emmanuel: *Crítica de la razón pura* (edición bilingüe alemán-español), México, Fondo de Cultura Económica, 2009. Trad., estudio preliminar y notas de Dulce María Granja Castro.

²⁴⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Op. Cit.

²⁴⁸ SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

²⁴⁹ RICHTER, Jean Paul: "Sobre la poesía humorística", en *Introducción a la estética*, Madrid, Verbum Editorial, 1991, p. 93 y ss. Edición de Pedro Aullón de Haro.

²⁵⁰ BERGSON, Henry: Op. Cit.

²⁵¹ FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

²⁵² DUPREEL, Eugène: "Le problème sociologique du rire" en *Essais pluralistes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, pp. 26-29.

²⁵³ STERN, Alfred: *Philosophie du Rire et des Pleurs*, Paris, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, 1949.

²⁵⁴ SULLY, James M.A.: *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value*, London, New York, and Bombay, Longmans, Green, and Co., 1902.

²⁵⁵ PIRANDELLO, Luigi: "Esencia, caracteres y materia del humorismo" en *Ensayos*, Madrid, editorial Guadarrama, 1968.

hecho natural; es decir tragedias naturales o epidemias, que han asolado la población sin intervención directa del hombre). Insistimos: en un siglo particularmente luctuoso, el pensamiento de las cabezas más aventajadas se vuelve hacia aquello que nos distingue como humanos, la risa.

Dado que, siguiendo a Gadamer, no podemos desprendernos de la raíz de nuestro pensamiento porque la tradición histórica que nos precede constituye nuestro universo hermenéutico, es decir nuestra comprensión del mundo y su interpretación es una continuidad de todo ese saber-experiencia que nos precede²⁵⁶, además de apuntar las ideas más importantes de la tradición clásica, haremos fundamento de nuestra matriz. Las teorías sobre la risa siglo XX, que han conformado nuestra idea sobre lo risible, también ocuparán buena parte de nuestro análisis y alguna reflexión en este reciente siglo XXI, antes de analizar el aspecto de la risa como manifestación de la alegría carnavalesca y como producto del oficio de loco.

La risa, es tema de discusión desde Platón. A pesar de que solo dedique algunas ideas sueltas en sus diálogos (*Filebo*, *La República* y *Leyes*) asienta gran parte del legado de cierta apesadumbrada preceptiva, que busca en la emoción dramática los más puros sentimientos humanos. La naturaleza del ridículo que provoca la risa es una especie de vicio que busca producir en nosotros el efecto contrario a lo que dicta la célebre inscripción de Delfos: *conócete á ti mismo*, el reverso platónico de la risa sería *no te conozcas nada*, o *desconócete a ti mismo*, que es tanto como admitir que la risa produce un efecto de enajenación o suspensión de la conciencia sobre el propio ser:

(SÓCRATES) *En primer lugar, con relación á las riquezas, imaginándose ser más ricos que lo que son en realidad. (...) Hay también otros, que se creen más grandes y más bellos que lo que son realmente, y que se consideran dotados de todas las cualidades del cuerpo en un grado superior á la verdad. (...) Pero el mayor número, a mi parecer, es el de los que se engañan respecto á las cualidades del alma, imaginándose ser mejores que lo que son. Esta es la tercera especie de ignorancia*²⁵⁷.

²⁵⁶ GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método I*. Hermeneia 7, Fundamentos de una hermenéutica filosófica (5ª edición), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993, pp. 8-10.

²⁵⁷ PLATÓN. "Diálogos: Filebo, Teetetes, Eutidemo" en *Obras completas*; edición de Patricio de Azcárate, Madrid, Medina Navarro Editores, 1871, tomo 3, p. 102.

Así como la alegría es una fuente de placer para el insensato, el mayor bien platónico es:

*(...) la sabiduría, la inteligencia, la memoria y todo lo que es de la misma naturaleza, la justa opinión y los razonamientos verdaderos*²⁵⁸.

Aquel que ha escogido vivir en el camino de la sabiduría no gustará de ningún placer. Llevado al extremo, en la esfera de la perfección divina *hay trazas de que los dioses no estén sujetos á la alegría, ni á la afección contraria*²⁵⁹.

Podemos considerar que esta aparente exclusión de la risa y del ridículo es más bien *un sometimiento de lo cómico a fines serios* por un lado y por otro

*(...) una permanente sospecha sobre la poesía cómica, condenada por el filósofo por tres razones: 1) por conmover y turbar el equilibrio de la psique, 2) por conducir el ánimo a la vulgaridad, y 3) por poner en ridículo a hombres y dioses*²⁶⁰.

En esta actitud hacia la risa imaginamos que tuvo que influir muy probablemente que uno de sus objetivos más importantes de la comedia antigua eran los filósofos y que el mismo Platón fuera importante objeto de burlas de los poetas cómicos griegos que desde Epicarmo a Menandro acudieron a la crítica y parodia de los filósofos haciéndoles blanco y protagonistas de sus comedias²⁶¹, así como el mismo Aristóteles, heredero de la crítica a la comedia antigua por fundamentar su comicidad sobre la vulgaridad, la complacencia chocarrera y el ataque satírico mordaz.

Aristóteles define la comedia en su *Poética* (siglo IV a. C) como:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo

²⁵⁸ PLATÓN: Op. Cit., p. 19.

²⁵⁹ PLATÓN: ídem, p. 64.

²⁶⁰ SANCHÍS LLOPIS, Jordi: "Consideraciones morales sobre la risa y lo cómico en la teoría literaria de los griegos" en *Humor y ciencias humanas*: actas del I Seminario Interdisciplinar sobre *El Humor y las Ciencias Humanas*: Cádiz, mayo de 2001, Universidad de Cadiz, 2002, pp. 61-72 (cita pp. 63-64).

²⁶¹ SANCHÍS LLOPIS, Jordi: "Los pitagóricos en la Comedia Media: parodia filosófica y comedia de tipos" en *Habis*, nº 26, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 67-82.

*risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos la máscara cómica es algo feo y contrahecho, sin dolor*²⁶².

Esta idea de lo risible sienta la base teórica de la larga relación entre lo éticamente reprochable y la deformidad física, de la virtud y la belleza/ fealdad, cuya base nativa pudiera ser la propia naturaleza humana.

El filósofo, que dispersa sus ideas sobre varias de sus obras (*Poética, Retórica, Ética Nicomáquea, De partibus Animalium*), reconoce en su celeberrima cita que *el hombre es único animal que ríe*²⁶³, es decir, admite que a pesar de los intentos de rebajar la risa como manifestación vulgar, no hay nada más humano y puede que precisamente por ello sea lo más esencial para reconocernos como quienes somos, o como quienes creemos ser, a través de la construcción que hacemos de nosotros mismos;

*(...) pensamos, actuamos, vivimos de acuerdo con esta interpretación ficticia, y sin embargo sincera, de nosotros mismos*²⁶⁴.

Reímos de acuerdo con nuestra interpretación, tal vez equivocada, del mundo en el que vivimos y nos reímos, incluso, de nosotros mismos, hasta el límite de sentirnos ridículos (*non convenit ridiculum esse ita, ut ridiculus ipse videaris*²⁶⁵).

Este reconocimiento a través de la risa de quienes creemos ser, es la razón de que aquello que un hombre admite oír, sea precisamente aquellas cosas que el mismo es capaz de decir, y aún de hacer, así el elemento esencial de la comedia, *lo risible, no causa dolor* al personaje que es objeto de la risa, en virtud de la *eutrapelia* (que acabará por imponerse en la cultura del cristianismo occidental²⁶⁶), frente al hecho o

²⁶² ARISTÓTELES: *Poética*. Madrid, Gredos, 1974, Cap. V, 1449a. Traducción de Valentín García Yebra, edición trilingüe.

²⁶³ ARISTÓTELES: "De partibus animalium" (673a) en *Aristóteles obra biológica (De Partibus Animalium, Motu Animalium, De Incessu Animalium)*, Madrid, Luarna Ediciones, 2010, libro III, Cap. 10, p. 214. Traducción del griego Rosana Bartolomé.

²⁶⁴ PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., p. 118

²⁶⁵ BALBUS, Caecilius: *Caecilii Balbi De nugis philosophorum quae supersunt*, E. Woelfflin (ed), Basilea, Impensis Librariae Schweighauserianae, 1855, "Codex monacensis" (18-19), p. 19: *Hoc est melius quod honestius. Non convenit ridiculum esse ita, ut ridendus ipse videaris. Heraclitus dixit.*

²⁶⁶ RONCERO, Victoriano: "El humor y la risa en las preceptivas de los siglos de oro" en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el siglo de oro*. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, editorial Renacimiento, 2006, pp. 285-328.

suceso desastroso, *Phatos*, traducido como el sufrimiento, que es una acción que destruye o hace sufrir.

Esta manifestación de una cierta emoción psíquica, puede ser entendida como la contrapartida antropológica y cosmológica al temor y la compasión trágica, oponiendo el placer de la contemplación de sucesos risibles: ambos son extremos complementarios de la respuesta afectiva y racional, del ser humano ante la experiencia vital del mundo que le rodea²⁶⁷. La risa une, ya que, restablece uno de los rasgos más entrañables del ser humano que además de *homo socialis* y *homo sapiens* es también *homo ridens*²⁶⁸.

El acto de reír, se ha considerado desde la perspectiva aristotélica como una necesidad para volver a nuestras obligaciones cotidianas con más hervor, como un descanso para perseverar en el ejercicio de la virtud, verdadera fuente de felicidad²⁶⁹, es decir contempla que la risa tiene un efecto liberador.

Lo cierto es que no tenemos una completa poética de la comedia aristotélica, a pesar de los intentos de atribuir a un perdido opúsculo que nos habría llegado en forma de fragmento, un curioso extracto de notas de un pretendido tratado de la comedia llamado *Tractatus Coislinianus*.

El célebre *Tractatus* tiene una relación evidente con la *Poética*, como bien observó su primer impresor Cramer, en 1839, a partir de un manuscrito del siglo X; se trata del n.º 120 en la colección De Coislin en París²⁷⁰, de quien toma el nombre.

La autoría de Aristóteles es muy improbable. Parece ser más el fruto del trabajo de un estudioso diligente de Aristóteles, que combina y adapta con cierta habilidad materiales de la *Poética*, la *Retórica*, y la *Ética*, incluso de la tradición, o de un imitador

²⁶⁷ CHICO RICO, Francisco: “La risa en el contexto de la Teoría Literaria occidental” en *Literatura y humor: Estudios teórico-crítico*. Ulpiano Lada Ferreras, Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.), Universidad de Oviedo, 2010, pp. 83-101. En el epílogo de CHICO RICO a su revisión de la historia de la teoría de la risa desde el punto de vista de la preceptiva clásica (Aristóteles, Horacio, Quintiliano, la retórica de Cicerón) intuye (sin citarlo) la teoría de los valores de STERN, cuya teoría expondremos más adelante. Chico Rico, reconoce dos extremos en la respuesta afectiva y racional del ser humano ante el mundo que lo rodea.

²⁶⁸ SPANG, Kurt: “Aproximación semiótica al chiste” en *Rilce: revista de filología hispánica*, vol. 2, n.º 2, 1986, pp. 289-298 (cita p. 296).

²⁶⁹ ARISTÓTELES: “Ética Nicomaquea” (*De las éticas o morales de Aristóteles, escritos a su hijo Nicomaco y por esto llamados nicomaquios*) en *La Ética de Aristóteles*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918. Traducción Pedro Simón Abril. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Libro X, Capítulo VI “De la felicidad”.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc765c4>]

²⁷⁰ El texto ha sido varias veces transcrito y reimpresso. Se considera que la mejor transcripción del manuscrito es la de Jacob Bernays en 1853.

que a veces entra en ciertas disonancias con la teoría aristotélica en términos de la Poética que conocemos.

Aún cuando esta adaptación o comentario en forma de escaleta se ha hecho con cierta habilidad, hay algunos elementos que se han podido discutir²⁷¹. Entre otros, la división de la poesía en mimética y no-mimética²⁷², contradice una de las doctrinas centrales de la Poética,

(...) que el hombre es un poeta sólo en la medida en que él es 'mimético' en la medida en la medida en que se mantiene sí mismo fuera de su poema e 'imita' su objeto.

Para el autor del *Tractatus* la comedia es

(...) una imitación de una acción que es ridícula e imperfecta, de longitud suficiente, en lenguaje embellecido, presentado directamente por personas que actúan, y no dada a través de la narrativa; a través del placer y la risa efectúan la purga de las emociones.

Pone el acento en la imitación de la acción respecto de la definición aristotélica que lo pone en *la imitación de personas de calidad moral o psíquica inferior*.

En el *Tractatus*, la risa es la madre de la comedia, así como lo es el dolor de la tragedia. La comedia es un acto de *abuso* en que se *censura abiertamente las malas cualidades inherentes a los hombres, mientras que comedia requiere la llamada énfasis (o insinuaciones)*, no ataca directamente las personas sino que sugiere *a través de la acción un hecho ridículo* digno de ser objeto de nuestra risa y capaz de *purgar* nuestras emociones.

Este modo de interpretar el mundo y de asumir una función liberadora a la risa tiene también un precedente en el *Ars Poética*, en la que Horacio sitúa lo cómico dentro de lo moralmente inadecuado y concede una función correctora y moral a la sátira; al

²⁷¹ COOPER, Lane: *An aristotelian theory of comedy with an adaptation of the poetics and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, New York, Harcourt, Brace And Company, 1922, pp. 10-13

²⁷² La poesía es mimética o no mimética:

(I) la poesía no mimética se divide en (A) histórica, (B) instructiva, se divide en (i) didáctica, (ii) teórica.
(II) la poesía mimética se divide en (A) narrativa, (B) y la acción dramática [directamente] presentada, se divide en (1) comedia, (2) tragedia, (3) mimos, (4) sátiro-dramas.

exponer el vicio se consigue evitarlo, a través de la repugnancia a la que su contemplación lleva. La risa provocada por la sátira, desordena temporalmente un mundo que pretende permanecer ordenado. Incluso para aquellos que sólo la reconocen como *manifestación ambigua* de una emoción psíquica y desconfían de ella, admiten su poder *catástico*²⁷³ o, en palabras de Unamuno, el sentimiento cómico es

*(...) la liberación de la lógica y la risa la expresión corpórea del placer que sentimos al; vernos libres, siquiera sea por un breve momento, de esa feroz tirana, de ese fatum lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda á las voces del corazón*²⁷⁴.

Cicerón compuso la trilogía formada por *De Oratore* (55 a. C.), *Brutus* (45 a. C.) y *Orator* (46 a. C.) concebida como una defensa de la Retórica como arte, conformando una doctrina a partir de su práctica oratoria. En su obra retórica, Cicerón profundizará en la idea de la risa como herramienta de conexión en el proceso de comunicación entre los seres humanos, concediéndole una finalidad utilitaria.

*Orator (El orador)*²⁷⁵ es el primer análisis pormenorizado de los diferentes recursos de que dispone un orador en situación de comunicación, esto es enfrentado a un público, para comunicar de modo más efectivo. Revela al futuro orador la conveniencia de introducir elementos humorísticos en su discurso para ganarse al auditorio, manteniendo siempre unos límites establecidos por el *decorum*:

Solo doy esta indicación: el orador recurrirá al ridículo, pero no con excesiva frecuencia, para que no se llegue a la bufonería; no a un ridículo un poco obsceno, para que no parezca el de un mimo; ni a un ridículo petulante, para que no sea malicioso; ni a un ridículo contra las deficiencias ajenas, para que no sea inhumano, contra el crimen, para que la risa no ocupe nunca el

²⁷³ OLSON, Elder: Op. Cit., pp. 23-29. Del griego □□□□□□□□ constitución, temperamento. Viene a ser el punto culminante del asunto de un drama, tragedia o poema épico.

²⁷⁴ UNAMUNO, Miguel de: *Amor y pedagogía*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía., 1902, p. 226.

²⁷⁵ CICERÓN, Marco Tulio. *El orador*. Traducción, introducción y notas Eustaquio Sánchez Salor. Alianza, Madrid, 2010.

*lugar de la aversión; ni un ridículo que no tenga en cuenta la personalidad del que habla, la de los jueces y las circunstancias (...)*²⁷⁶

El decoro ciceroniano tiene sus antecedentes en el ideal platónico, que muestra al hombre moderado que encuentra el placer no en el libertinaje sino en la templanza²⁷⁷.

Si para Platón la comedia y nuestra misma alma se ve afectadas por una mezcla de placer y de dolor²⁷⁸; Cicerón limita la risa hacia todo aquello que no pueda causar dolor en aquel que es objeto del dardo humorístico, respetando siempre el círculo de la amistad y de la autoridad. Incluso los enemigos, no han de ser todos objeto de mofa de cualquier forma, ni en cualquier momento, y mucho menos a través de *gracias rebuscadas y que no le han salido espontáneamente*. Es decir, las gracias forman parte de elocución, pero son introducidas de forma *espontánea*, esto es *improvisada*.

Juan Luis Vives en su obra de madurez *De anima et vita* (Basilea, 1538), también relaciona esta acción externa, cuyo origen está en el interior del hombre, con el efecto de lo inesperado, como un acto involuntario (aunque modificable por acción de la razón). Vives articula un discurso vinculado a la teoría de los humores hipocrática actualizada por Huarte de San Juan en el siglo XVI²⁷⁹, relacionando la proporción y calidad de secreciones con el temperamento humano y su tendencia a la risa: los más propensos a la risa serán aquellos en los que se da una mayor proporción de billis amarilla, por el contrario los hombres sabios y mesurados son más dados a sonrisa, por un efecto de la bilis negra y la contención de las emociones, es decir, aquellos que son capaces de mantener un cierto *decoro*²⁸⁰. Vives establece que la risa no puede llegar producir tal exceso que sacuda el cuerpo, y si bien es cosa natural al hombre, nunca ha puede ser motivada por la burla:

Mofarse de las cosas buenas es impiedad, de las malas crueldad, de las indiferentes necedad; de los buenos es impío, de los malos cruel, de los

²⁷⁶ CICERÓN, Marco Tulio: Op. Cit., p. 66

²⁷⁷ PLATÓN: Op. Cit., p. 22.

²⁷⁸ PLATÓN: Op. Cit., p. 100

²⁷⁹ HUARTE de San JUAN, Juan: Op. Cit.

²⁸⁰ VIVES, Juan Luis: "De la Risa" en *Tratado del Alma*..., p. 370 y ss.

*conocidos monstruoso, de los desconocidos demencia; en fin, del hombre es inhumano*²⁸¹.

Además el pensamiento ciceroniano introduce por primera vez que aquello que produce la risa en el hombre es la fealdad (*turpitud*) acompañado por la deformidad (*deformitas*), traducida en siglo XVI en la teoría Alonso López Pinciano por torpeza y fealdad:

*Ridículo, diferencia entre tragedia y comedia. (...) esta materia de la risa es fundada en torpeza y fealdad, y así será fuerza que yo sea en ello feo y torpe*²⁸².

La teoría clásica, por tanto, instituyó una serie de prejuicios, que conforman la idea de los cómico como moralmente inadecuado (*turpitud & deformitas*), que junto a la identificación de lo cómico con lo popular (pensamiento que procede de la comedia latina), a instaurar la idea de identificar los personajes cómicos como moralmente inferiores y asimilados al escalón popular de la sociedad, y ya que el pueblo es incapaz de apreciar la belleza, pero no lo es para apreciar lo jocoso, el donaire pertenecerá al pueblo. De aquí la asimilación de lo feo, lo cómico y lo popular, que se funden en lo mismo, y andarán en delante de la mano por el mismo camino. De aquí parte la continua identificación de lo feo y lo socialmente inferior con la risa.

En la traducción de Cooper del *Tractatus: the joker will make game of faults in the soul and in the body*²⁸³. El bufón jugará con los defectos del alma y del cuerpo, en nuestra traducción, el comediante hará juego (arte cómico) de ambos.

El bufón hará gracias con los defectos en el alma y en el cuerpo, tal y como venimos puntualizando desde su definición, al analizar facultad de hacer gracias de este ser desvergonzado del lado del vicio (en el sentido de imperfección moral y también física), adornado por la estupidez, como signo de la anomalía, de lo monstruoso (en contacto con cierta superstición y con aquello que tiene un origen contra-natura) se

²⁸¹ VIVES, Juan Luis: “De la convivencia de los hombres” en *Antología de textos*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, p. 261.

²⁸² LOPEZ PINCIANO, Alonso: Epístola 9 “De la Comedia”, *Filosofía antigua poética*. Thomas Iunti, Madrid, 1596, p. 386.

²⁸³ COOPER, Lane: Op. Cit., p. 225.

revela como objeto de nuestra risa como *out-of-the-way thing*²⁸⁴. Se trata también del mismo sentimiento que nos impulsa a desconfiar y temer a aquello que es nuevo o desconocido.

La deformidad o la simple desviación de la norma excitan la risa. El aspecto risible de la deformidad corporal apela al elemento más brutal en la risa, algo considerado despreciable o vergonzoso *lo risible es un defecto o una fealdad sin dolor ni daño*.

El personaje risible es aquel que no puede aspirar a la *areté*, a la excelencia espiritual, tanto por su falta de capacidad física como moral, y como los personajes de la comedia son risibles, también el objeto de la comedia es la risa y por ello es considerada como algo inferior:

(...) *no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida*²⁸⁵.

La risa de los hombres hacia la deformidad tiene que ver con el reconocimiento de su efecto degradante sobre la persona que es sujeto de la risa. Se trata de una manifestación de la tendencia a regocijarse en la visión de lo que se considera bajo o despreciable: la satisfacción maligna de complacencia en los males ajenos. La misma satisfacción que se dirige contra una *disposición viciosa*, que más que a un defecto de las costumbres se refiere a una deformidad de carácter, como la vanidad o la cobardía, que favorece una cierta apreciación vergonzante o aspecto degradante.

De entre los vicios, no todos son igualmente aptos para la risa. Entre los que más fácilmente estimulan la risa y las situaciones de cómicas se encuentran la embriaguez, la cobardía, la avaricia y la hipocresía que se esconde tras las máscaras y la obstinación, es decir, la estupidez contra la que incluso *los dioses luchan en vano* (todas estas características asumibles por el gracioso) y la vanidad, como defecto superlativo entre las fallas morales risibles:

²⁸⁴ SULLY, James: Op. Cit., 1902, pp. 88-91.

²⁸⁵ ARISTÓTELES: *Poética*. Cap. V, 1449a-1449b.

(...) *Nothing is more entertaining than the inflation in carriage and speech which comes from an overweening conceit*²⁸⁶.

La falla moral de la de vanidad es distintiva de alguno de los personajes nobles de Calderón, *altiva arrogancia, ambicioso pensamiento de mi espíritu*, que dirá Semíramis, objeto de chanza del gracioso²⁸⁷.

La altivez en las formas y el discurso también se relaciona con la idea de rigidez de Bergson en el sentido de que aquello que nos divierte es la exhibición ante nuestra sensibilidad de la rigidez mecánica frente a la lógica flexibilidad de un organismo humano, es decir la naturalidad de las formas. También entra en concomitancia con el tema de la locura abordado anteriormente, en el que se relaciona con una de las tres formas de locura vinculada sobre todo con la ostentación del poder, la *Hybris* (por lo tanto más dado a personajes nobles).

Sully sugirió que el juicio sobre las deformidades siempre se hace desde el punto de vista moral²⁸⁸, es una reflexión hacia algo que se encuentra frente a algo que va en contra del punto de vista de una sociedad. Lo risible guarda siempre una relación con las normas de una sociedad concreta, que dependiendo de unos determinados parámetros que se ha dado a sí misma puede considerar por ejemplo el espectáculo de una borrachera algo aceptable o por el contrario como un vicio rechazable y sancionable. Dicha capacidad de evaluación de la risa, se aviene con la teoría axiológica de Stern que más adelante consideraremos.

La risa tiene un efecto negativo, al confrontar personas o grupos rebasando la frontera del ridículo a través de la vertiente crítica y destructiva de la risa²⁸⁹. Posiblemente de aquí parta *l'obsession du contraste*²⁹⁰, en todas las teorías que abordan la risa: contraste moral, perfección e imperfección, entre finitud e infinitud,

²⁸⁶ SULLY, James: Op. Cit., pp. 91-92.

²⁸⁷ *La hija ...*, vv. 2106-2109.

²⁸⁸ SULLY, James: Op. Cit., pp. 91-94.

²⁸⁹ SPANG, Kurt. Op. Cit. Spang toma como referente a DUPRÉEL, E.: "Le problème sociologique du rire" en *Essais pluralistes*, P.U.F., París, 1949, pp. 26-29) que distingue dos tipos de risa opuestas en su valor pragmático: la risa de inclusión y la risa de exclusión que sería la que enfrenta personas o grupos a través de la ridiculización. Cfr. BAUDELAIRE, Charles: Op. Cit. Charles Baudelaire atribuye a la risa a raíces demoníacas, la expresión de la superioridad del hombre sobre el hombre y sobre la Naturaleza; de la soberbia.

²⁹⁰ STERN, Alfred: Op. Cit.

incongruencia, también la *desarmonía*²⁹¹ ... hasta que Bergson expone su teoría sobre la risa.

El objeto de los tres ensayos sobre la *Risa* de Bergson era *determinar las principales categorías de lo cómico, y reunir la mayor cantidad posible de hechos a fin de determinar unas cuantas leyes generales*²⁹², formula una nueva posición frente al problema de risa: la razón de nuestra risa es el descubrimiento de lo mecánico dentro de la vida. Básicamente este es el corazón de su teoría sobre la risa. Por lo demás, sigue admitiendo la idea correctiva, o purgativa, de raíz aristotélica.

El error debido a una *falta de agilidad, por estar distraído, o por una obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida*²⁹³, nos descubre la inadaptación del ser viviente, que tropieza y cae, que se vuelve cómico y risible. Es la interferencia de la mecánica en la vida acompañada de la insensibilidad. De hecho, la sensibilidad es su peor enemigo, pues para

*(...) producirse todo su efecto, lo cómico exige algo así como una momentánea anestesia del corazón, para dirigirse a la inteligencia pura*²⁹⁴.

A pesar de todo lo que vino a aportar este novedoso enfoque a mediados del siglo XX, ya había precedentes dentro de las *teorías del contraste*, que situaba la esencia de lo cómico,

*(...) in the contrast in the intellect between the idea and the false performance*²⁹⁵.

La misma obsesión, por cierto, que existe en la descripción del gracioso en relación a los personajes nobles, que suelen presentarse como contrapunto cómico. Nada es casual. La risa surge en ese preciso momento de percibir el contraste, de *advertir lo contrario*.

²⁹¹ STERN, Alfred: ídem, pp. 16-21

²⁹² BERGSON, Henry: *La risa*... p. 61.

²⁹³ BERGSON, Henry: ídem, p. 66.

²⁹⁴ BERGSON, Henry: ídem, p. 65.

²⁹⁵ EMERSON, Waldo: "The Comic" en *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. vol. 8: Letters and Social Aims. Introducción Ronald A. Bosco. Glen M. Johnson y Joel Myerson (eds.), Cambridge, Harvard University Press, 2010, p. 85.

Para Baudelaire esa observación se produce en un primer instante, sin ningún tipo de reflexión que, de otro modo, operaría en mí el paso al sentimiento de lo contrario:

*Este estado de ánimo, siempre que me encuentro ante una representación verdaderamente humorística, es de perplejidad: me siento como entre dos cosas. Quisiera reírme, me río; pero la risa está turbada y obstaculizada por algo, que emana de la representación*²⁹⁶.

De lo cual se infiere que el verdadero humorista no sólo ha de ser versado en la técnica, sino que además ha de ser crítico. Pero, inversamente a lo que pudiéramos colegir de esta reflexión, lo cómico es inconsciente y la obra de arte sólo puede ser a razón de ser espontánea:

*(...) la obra de arte es la semilla que cae en este terreno, y brota y se desarrolla alimentándose del humor de éste; es decir, tomando de él su condición y su calidad. [...] Pero el nacimiento y desarrollo de esta planta tienen que ser espontáneos. La semilla sólo cae en el terreno preparado para recibirla; es decir, donde mejor pueda germinar*²⁹⁷.

La creación artística es por tanto de naturaleza espontánea, no admite injertos en su composición,

*(...) es en cuanto es ingenua; no puede ser resultado de una reflexión consciente*²⁹⁸.

La primera objeción que se puede hacer a este punto de vista y a la teoría bergsoniana, es que básicamente se detiene en la risa provocada por lo cómico y lo humorístico, y en segundo lugar la inteligencia no ríe ni llora como afirma Bergson, sino que como Stern sostiene, la inteligencia “comprende”:

Je pense que dans une société de êtres intelligences il n'y aurait ni rire ni pleurs. L'intelligence comprend, elle ne rit pas et ne pleure pas. A mon avis le

²⁹⁶ PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., pp. 102-106.

²⁹⁷ PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., p. 108

²⁹⁸ PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., p. 114

*riere et les pleurs ne son pas des manifestations du sujet connaissant, mais, du sujet appréciant. Le rire et les pleurs ne se rapportent pas au contenu de la réalité connaissable par d'hypothétiques intelligences pures, amis à la tonalité émotive de ces contenus de la réalité*²⁹⁹.

Siguiendo esta misma teoría, que partir de este momento adoptaremos en nuestro análisis, las entidades que nos hacen reír y llorar no son racionales, sino emotivas, a las que llamaremos *valores*, seguiremos pues, la teoría de orientación axiológica sobre la risa y el llanto en un universo filosófico donde cada objeto es portador de un valor. Stern describe un mundo caracterizado por jerarquías en función del rango de cada objeto, que nos sirve en nuestro análisis del universo o *esfera* de lo teatral, que contrasta con el universo científico en el que no existe ningún objeto privilegiado.

Así como para Koestler, que inauguraba este capítulo, no existe una frontera clara entre la ciencia termina y el arte (la risa y el llanto, recordamos, son los extremos de un *espectro* continuo) y la diferencia se da en la diferencia de objetivos del científico (aspira a la síntesis)³⁰⁰ y el artista (que juega con lo familiar y lo eterno para llegar a una colisión), para Stern, que define dos *globos* diferentes, la diferencia entre ambos se da en la perspectiva del sujeto.

El científico considera el mundo independientemente de sus apreciaciones, la ciencia no conoce *ni bien ni mal*³⁰¹, es por tanto un mundo sin risas ni lágrimas, trata de llegar a la verdad atendiendo a leyes físicas, leyes naturales, objetivas, sin ningún tipo de implicación personal. El filósofo es un sujeto apreciando en virtud de sus sentimientos y de sus valores, es por esto que a la filosofía Stern la llama *globe sentimental*, es decir el mundo de nuestras evaluaciones. La risa y el llanto serán los polos de este globo como evaluaciones *marginales*³⁰².

El principio axiológico de la risa funciona como expresión de una degradación de valores. Será cómico cualquier incidente que llame nuestra atención de un *valor* sobre un *no-valor* o de un valor intrínseco sobre un valor instrumental: en los dos casos

²⁹⁹ STERN, Alfred: Op. cit., p. 35.

³⁰⁰ BERSON, Henry: *Le Rire...*, p. 512.

³⁰¹ La cita es de SPINOZA, *Deo et homine*, Apud. STERN, Alfred. *Philosophie du Rire...*, p. 6.

³⁰² STERN, Alfred: Op. Cit., p. 11.

se trata de una degradación de valores que provoca el instintivo juicio de valor negativo que es la risa³⁰³.

Cuando reímos de alguien, por ejemplo, una persona que nos recuerda accidentalmente algo inanimado, un objeto, su valor se encuentra en ese momento degradado. La persona es un valor intrínseco, un valor en sí misma. Si da la impresión de una cosa, una entidad de valor superior da la impresión de una de valor inferior, de algo que sólo tiene un valor instrumental, un valor inferior al de una persona.

Esta degradación también puede ocurrir no de forma casual, sino inducida por una degradación de valores que busca provocarla. Es la que se produce cuando reímos de algo que no tiene nada de ridículo. Busca excitar en los ojos de otro una degradación de valor intelectual o moral o estético de una persona o su obra. Esta risa nos parece malvada porque acepta esta degradación de manera consciente.

El personaje elevado se ríe del bajo, el público noble de los errores de gracioso, el público popular de las imposturas del personaje nobiliario... con las risas (y las lágrimas) se oponen unos a otros las diferentes apreciaciones y sistemas de valores de los diversos individuos y grupos sociales. La sociedad sanciona mediante su risa aquello que no es conforme a su sistema de valores y de otra parte el individuo se venga de la sociedad intentando degradar a través de su risa el sistema de valores que la sociedad le impone por medio coercitivos y por los cuales se siente oprimido.

La sociedad, desde esta postura, se sirve de la risa como forma de conservar su sistema de valores de forma indirecta, a través de la degradación de cualquier sistema de valores que se oponga y sosteniendo a través de devaluaciones *ciertas ficciones útiles para la vida social*³⁰⁴, como es el caso de las sonrisas de cortesía, del mismo modo que se sirve de las lágrimas para consolidarse de forma directa.

El llanto es una expresión instintiva de afirmación de ciertos valores amenazados o en pérdida: las lágrimas de una colectividad son una afirmación colectiva valores positivos para esa colectividad, que se siente consolidada en esa reunión emotiva. Dicho

³⁰³ STERN, Alfred: ídem, p. 47.

³⁰⁴ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 146. La devaluación es una disminución cuantitativa de un valor positivo o negativo.

de otro modo: risa y llanto colectivos expresan una identidad de apreciación, un sistema de valores³⁰⁵.

Para Stern la risa ha sido una expresión de apreciaciones colectivas anterior a las individuales, aunque no es hasta que el individuo desarrolla su propio juicio de valores que esta risa puede ser utilizada para canalizarse con un fin social. Finalmente la risa es la expresión de una degradación de valores por parte del individuo que trata así de liberarse por la risa del sistema de valores impuesto por la sociedad. Obsérvese, que aquello que es colectivo lo es sólo para un grupo determinado, sólo es universalmente válido, aquello que lo es por todos los seres no solamente los reales sino también por todos los seres posibles:

*Des valeurs qui on prouvé leur validité dans les expériences fictives de l'imagination artistique, ont, par là même, démontré leur validité dans la vie réelle, car une validité idéale es à la fois une validité réelle*³⁰⁶.

Es decir, aquellos valores que prueban su validez en la ficción, como pueda ser en el arte, marcan de forma axiológica su validez en la vida real. Entonces, ¿cómo alcanza un valor su validez universal? A través de la razón, que es universal, y de la cual el individuo participa. Quedarían excluidos de tal validez aquellos que no participen de la razón, es decir, los valores del loco.

Si bien la base de los valores es emotiva (nuestras reacciones volitivas primarias, nuestros deseos y aversiones, son de carácter irracional) la posición *secundaria* de la persona es racional y a la luz de la razón, todos esos deseos se presenta bajo la forja de un *devoir-être*, de la norma... donde los valores entran en el dominio de la razón. Cuando la razón hace su aparición, el valor inspirado por la razón tiende a la validez universal.

La razón, además, volviendo sobre la teoría de Emerson, no admite gradaciones o fracciones y es precisamente en la asimilación de fragmentos cuando la risa comienza. Porque el hombre, gracias precisamente a este acceso a la razón, es capaz de percibir el todo y la parte, y en virtud de este acceso la forma humana es una promesa de plenitud y

³⁰⁵ STERN Alfred: ídem, pp. 230-231.

³⁰⁶ STERN, Alfred: ídem, p. 212.

la comedia un incumplimiento de aquello que se pretende llevar a cabo, la expectativa frustrada, la ruptura de continuidad en el intelecto³⁰⁷.

Queda un problema: el individuo, los grupos sociales y la sociedad pretenden tener la exclusividad de los valores universales. Hay una tendencia a hacer pasar valores individuales o colectivos como valores universales, en esta guerra la risa es un arma poderosa que degrada al contrario ridiculizándolo: el valor colectivo degrada al individual, y el universal puede con mayor fuerza degradar a los anteriores. Aquellos valores más difíciles de degradar, por tanto, serán los valores universales, ya que penosamente podremos degradar un valor que se afirma por sí mismo.

La sociedad reposa sobre unos ciertos valores universales y colectivos, y su respeto es una de las bases que la sostienen. Aquel que pone en ridículo estos valores provoca una degradación de los mismos por la risa, que es una crítica instintiva sobre ese valor. Por otro lado, aquel que provoca esta risa, se excluye momentáneamente del sistema de valores de la sociedad, se aísla axiológicamente, *le ridicule tue* dice el proverbio, no físicamente, sino moralmente; por el aislamiento social³⁰⁸.

No es la sociedad la que crea la risa y el llanto sino que son estos los que contribuyen a crear la sociedad. Según Stern la baja comedia alienta la pobreza de valores del vulgo, degradando todos los valores, sin distinción, dándole sensación de superioridad, ya que sólo aquel que tiene valores puede apreciar los de otro, y el vulgo por definición, no los tiene y por ello siente placer en degradar los valores de otros.

Comenzamos el capítulo afirmando que la raíz de nuestras ideas y nuestra comprensión e interpretación del mundo es una continuidad de toda ese saber-experiencia que nos precede, de modo que nos gustaría tras haber señalado la concepción de la risa en la tradición clásica, y algunos de los pensadores del siglo XX, acabar este capítulo con el *Ensayo general sobre lo cómico* del siglo XXI el penúltimo tratado que nos proporciona una nueva fracción del enfoque de nuestro estudio.

Para Sastre lo cómico es siempre es situacional, aunque a veces se pueda acompañar de palabras y afirma que en *su arte* necesita de la confluencia de dos sistemas para que su *imaginación creadora* opere: *el sistema situacional* y *el sistema temático*. El autor parte de la lectura de Arthur Koestler y Konrad Lorenz, si bien,

³⁰⁷ EMERSON, Ralph Waldo: Op. Cit., p. 83.

³⁰⁸ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 226

advierde que su pensamiento dialéctico es más bien fruto de su experiencia poética y política³⁰⁹.

La base de la génesis de de la risa para Sastre es la *biserialidad concluyente*, teoría que es gran medida deudora de la idea de *bisociación* de Koestler, que acuñó el término para hacer una distinción entre las rutinas de pensamiento disciplinado dentro de un mismo universo de discurso (en un solo plano) y los tipos creativos de la actividad mental (que siempre operan en más de un plano). Para este pensador hay una lógica de la risa, una especie de denominador común o patrón específico y determinable, que refleja la *lógica* o *gramática* del humor, el patrón que rige la lógica de la risa. La risa es un choque entre dos códigos mutuamente excluyentes. En este choque se obliga al oyente (para nosotros espectador) a percibir la situación en dos marcos incompatibles de referencia al mismo tiempo; como si su mente tuviera que operar simultáneamente en dos longitudes de onda diferentes³¹⁰.

Para el dramaturgo, que crea la noción de *biserialiad*, en todos los casos de comicidad hay una doble visión que crea dos series:

(...) *una en la que nos presenta una imagen habitual del mundo y otra – extrañamente, inesperadamente yuxtapuesta- en la que se da (por irrupción generalmente súbita) ‘otra imagen’, acaso exagerada, y, en cualquier caso, ‘otra’*³¹¹.

La doble visión en la que el espectador reconoce los rasgos familiares en el absurdo y lo absurdo en lo familiar es lo que crea una cierta situación que excita la risibilidad. Ahora bien, esta *confluencia biserial* se hace a *contrariis* ya que se trata en realidad de un choque entre dos series. De este proceso de encuentro entre diferentes series, que nos recuerda lo que para Emerson era la risa (la facultad de asimilar fragmentadamente la realidad) y la comedia (la expectativa frustrada o la ruptura de continuidad en el intelecto³¹², Sastre colige que lo cómico no es dialéctico y sólo es cómico a razón de no serlo. Es una negación de la dialéctica de lo real, lo cómico

³⁰⁹ SASTRE, Alfonso: *Ensayo general sobre lo cómico*, Hondarribia, Hiru, 2002, p. 37 y ss

³¹⁰ KOESTLER, Arthur: Op. Cit.

³¹¹ SASTRE, Alfonso: Op. Cit. 137

³¹² EMERSON, Ralph Waldo: Op. Cit., p. 83.

*(...) no conduce de por sí a ninguna parte en el orden de la verdad, aunque ayude a desvelar las contradicciones de la realidad: (...) porque hay series que en su encuentro producen conocimiento y otras risa, no es un conocimiento verificable, científico*³¹³.

Opinamos que Sastre en su interpretación de *la ambigüedad de lo cómico*³¹⁴, la que hace algo provoque la hilaridad en unos y no lo haga en otros, adopta una perspectiva similar a la Stern, respecto del sujeto apreciante según una determinada escala de valores. Para Sastre aquello que despierta en última instancia la risa es *la súbita consciencia de la vanidad de las cosas* que se produce en ese choque de series, a lo que el llama su *poquedad*, lo que es para Stern, una apreciación *devaluada* de la realidad:

*(...) la súbita consciencia de esa vanidad: es la insuficiencia ontológica, o mejor, la nihilidad que reina en el dominio de la muerte, y que puede generar en nosotros movimientos de risa o movimientos de llanto, o de risa y llanto. (...) esta nihilidad radical de nuestra existencia, que se puede tomar por lo cómico, también se puede tomar por lo trágico, y aquí viene lo de que la cosa depende de nuestro talante y de nuestro estilo en cuanto que observadores de las cosas que pasan en nosotros y a nuestro alrededor. Es la misma realidad, que se puede tomar y expresar de una manera o de otra, y de amabas maneras, como en el estilo que yo pongo en juego cuando me sitúo en un observatorio –que es el mío actual- trágico complejo*³¹⁵.

Para Sastre es la risa la que da la existencia de lo ridículo, por lo tanto lo ridículo no existe antes de nuestra risa. La risa ridiculiza y nos expulsa del objeto de nuestra risa, nos pone a salvo. Las realidades, que por tanto, no son objetivamente ridículas pueden ser *ridiculizadas* por un sujeto ridiculizante, para nosotros *devaluadas* por un sujeto devaluante; esto es el bufón. La ridiculez (devaluación) es elemento movilizador de la capacidad de reír, no obstante también admite la posibilidad de una comicidad no

³¹³ SASTRE, Alfonso: Op. Cit. pp. 202-203.

³¹⁴ SASTRE, Alfonso: ídem, p. 416.

³¹⁵ SASTRE, Alfonso: ídem, pp. 149-150.

basada en el ridículo del otro, esta pertenece al área del disparate y del absurdo y la risa inocente del clown³¹⁶.

La irrisoriedad del ser humano se hace *nihilidad* en términos metafísicos y en términos sociales *poquedad*. Esta irrisoriedad parte de la *poquedad* (insuficiencia ontológica) y la coexistente *pseudoplenitud* del ser humano (la ilusión religiosa y la creencia en la vida eterna, la transcendencia):

*La confluencia de estas dos series está en el eje del fenómeno al que estamos tratando de aproximarnos: la risa en sus distintos grados y significaciones, y en sus distintos y matizados planos de producción, ya el situacional y a la par verbal (desde poco a muy verbal; ya el de la comicidad muda, es decir, situacional pura.*³¹⁷ .

Justo en ese encuentro (*choque*) entre la poquedad de la comicidad del gracioso y del ánimo trascendente de los personajes nobles, en las malandanzas de los sucesos trágicos de la comedia áurea, se sitúa la difícil (¿imposible?) dialéctica de los dramas calderonianos. Se trata de un drama en el que conviven dos series de personajes, en una realidad con dos polaridades; una trágica y otra risible contenidos en un universo de valores definidos en la contextualización de este estudio (absolutismo en lo político y en lo literario el papel didáctico y ejemplarizante de la *Comedia Nueva* como un lugar de *indoctrinación*, con el trasfondo del debate teológico a cerca de la legitimidad del teatro).

Puede que una razón para esta *polaridad*, se halle en la capacidad de los grandes géneros (la cultura de masas), promovidos por la cultura oficial, para asimilar en su interior aquellos elementos o piezas completas que alcanzan un impacto cultural ostensible³¹⁸.

Desde esta perspectiva podríamos conjeturar el motivo principal de la integración de la comicidad en los géneros serios dramáticos del *Siglo de Oro*: una apropiación de la fuerza productora de la risa. Su estética funciona como negación crítica, pero también como regeneración vital.

³¹⁶ SASTRE, Alfonso: : ídem, p. 161.

³¹⁷ SASTRE, Alfonso: ídem, p. 154.

³¹⁸ BELTRÁN ALMERÍA, Luis: *La imaginación literaria. La severidad y la risa*, Barcelona, Montesinos editor, 2002, p. 200 y ss.

La risa de los espectáculos populares, de los bufones, que nace de la incorporación de las figuras cómicas del medievo a la literatura al abandonar la plaza, en lugar de diluirse se perpetúa, dando lugar a géneros nuevos como la picaresca o el entremés. Esta risa que sin embargo tiene el poder de revelar los convencionalismos del mundo oficial e incluso, para algunos, destruir las identidades serias³¹⁹.

³¹⁹ BELTRÁN ALMERÍA, Luis: ídem, pp. 249-250. Beltrán Almería, distingue cuatro tipos de risa: la risa del folclore que reduce la crítica a su mínima expresión, la risa clásica que mira desde arriba la comicidad del pueblo de forma condescendiente, la risa popular y la risa moderna, privada, según Bajtin, de su fuerza regeneradora.

4.3. El carnaval.

4.3.1. Tradición carnavalesca.

*(...) pues, si vivís según la carne, moriréis. Pero si con el Espíritu hacéis morir las obras del cuerpo, viviréis*³²⁰.

*Para que no se resuelva todo en un insulso vocerío, conviene saber a partir de qué desesperación, de qué miedo, de qué rabia hay que representar la burla, la paradoja y la mueca. Y aquí reaparece lo repito a costa de ponerme pesado, el tema de la importancia de rastrear la tradición. Puedo atestiguar que nada estimula imágenes de vanguardia como la observación de nuestras fiestas de carnaval*³²¹

Las dos citas anteriores nos ofrecen los dos extremos del concepto que vamos a analizar: el carnaval. Por un lado inserto en el calendario de celebraciones de la cristiandad, aunque con un origen profano y enfrentado a la moral cristiana, por otro lado como fuente de inspiración del teatro e incluso posible origen de algunos géneros cómicos.

La carnalidad choca con la represión del cuerpo desde el cristianismo primario de S. Pablo, aunque hemos de señalar que este está más basado en el respeto por el cuerpo humano, *Tabernáculo del Espíritu Santo*, que en la visión diabólica de la carnalidad que prospera en la Edad Media, basada en los excesos de la misma: la gula y los pecados de la carne cristianos, en plural (fornicación, concupiscencia y lujuria): el cuerpo castigado como fuente de pecado es privado de toda su dignidad³²².

El carnaval es una fecha en el calendario de celebraciones paganas, inserto dentro de la vida de la comunidad cristiana como una libertad momentánea que permite un instante de liberación del cuerpo como recipiente (y emisor) de placeres mundanos.

La carnalidad es también una burla absoluta que nos regocija con la alegría de vivir y tiene una naturaleza festiva que merece la pena detenerse a definir:

³²⁰ Romanos VIII, 8, 13.

³²¹ FO, Darío: *Manual mínimo del actor...*, p. 215.

³²² GOFF, Jacques le: "The repudation of pleasure" en *The Medieval Imagination*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 93-106.

Explicaremos previamente la naturaleza compleja del humor carnavalesco. Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho 'singular' aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez³²³.

Lejana y absolutamente atemporal, es difícil de casar la concepción carnavalesca del mundo con nuestra óptica del siglo XXI, debido a que precisamente fue en el siglo XVII, cuando la actitud ante la risa universal del mundo comenzó a variar, aunque, como muestra este texto, el cambio fue en cualquier caso paulatino:

Pues Carnestolendas de Barcelona holgaos, que mañana seréis ceniza, ó al freír de los huevos buscan la sartén. Mas dexando el lado de los cabritos, estos cernícalos de uñas prietas, digo, que Dios os libre de cumplir con la Iglesia por solo cumplimiento, porque será cumplimiento de hazer vuestro heredero al médico³²⁴.

Buscaremos en los orígenes de nuestro teatro, su linaje a la par religioso y carnavalesco. Aunque no podamos determinar el peso preciso, matemáticamente hablando, del elemento profano en la gestación del gracioso abufonado, consideramos esencial ponderar esta ascendencia licenciada con el fin de poder delimitar la posible libertad de su discurso frente a la unidad del drama en que se inserta.

Se establece el nacimiento del teatro español en el siglo XI a partir del rito católico; secuencias dialogadas, tropos, coros alternantes... paralelamente al desarrollo en la Península de un teatro profano; formas espectaculares que nacen de la fiesta, las danzas populares, los juglares, los charlatanes de mercado. Es de común acuerdo

³²³ BAJTIN, Mijail: Op. Cit., p. 17.

³²⁴ ESPINOSA, Pedro: *El perro y la calentura: novela peregrina* (1625). Madrid, Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 83, noviembre de 1923, pp. 245-320 (cita pp. 281-282). Edición de Francisco Rafael.

aceptar una confluencia de ambas tradiciones religiosa y popular, de la que el teatro acaba emancipándose *forzosamente*, por ser expulsado del templo, impulsado por la intervención del pueblo a través de las formas de poesía popular, el reflejo de costumbres y la intromisión de temas de actualidad.

Hablamos por ahora de *formas teatrales*, porque en rigor no existe una noción de teatro, así como no se da un espacio definido como teatral, como edificio dedicado al hecho escénico. El espectáculo medieval asume el *espacio hallado*³²⁵; no propiamente escénico, acepta los elementos dados de un espacio cualquiera para la escenificación. Para esta puesta en escena, el interior del templo cristiano reproduce el universo entero, la totalidad del cosmos. El edificio funciona además como discurso de ese universo y otorga un significado a cada una de las partes que componen:

*(...) el presbiterio y ábside, presididos por el altar mayor (núcleo esencial de la ceremonia litúrgica) se disponía siempre de cara a la salida del sol, hacia el este, expresión manifiesta del mundo de la luz y de la vida, el ámbito celestial. Al Oeste, por donde la tiniebla se engulle al sol, se situaba la puerta de acceso, el umbral que deja fuera el ámbito profano y que marca la entrada al espacio sacro; parte, pues, relacionada con el mundo de la oscuridad y de la muerte, el mundo del Averno. Entre pies y cabeza, en el centro, la nave, la tierra, el hombre constantemente confrontado, como un huevo entre dos piedras, a la implacable sucesión de luz y sombra, el día y la noche, el bien y el mal...*³²⁶

Las primeras de estas formas teatrales profanas eran diálogos de temas diversos en los que metían baza los comparsas interrumpiendo con canciones y bailes y al mismo tiempo dentro de las propias iglesias se celebraban, aparte de la misa, bufonadas improvisadas por parte de los propios clérigos.

Tales celebraciones bufas en el espacio sagrado fueron recogidas y censuradas por Inocencio III, Alfonso X en su *Partidas*, Alfonso XI en las Cortes de Alcalá en 1348 y en los concilios de Aranda y Compluto a finales del XIV, que castigaron a la

³²⁵ Véase SCHECHNER, Richard: *El teatro ambientalista*, Mexico, Arbol Editorial, 1988.

³²⁶ MASSIP, Jesus Francesc: *El Teatro Medieval: una voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos Editor, 1992, p. 49. Visión cosmogónica de la arquitectura cristiana que ordena el espacio escénico, véase, "Naturaleza del espacio sagrado", pp. 48-55.

excomunión a todos los clérigos que tomaron parte en los *juegos de escarnio*; es decir, un ejemplo de teatro entendido como juego, improvisación desacralizante dentro del propio seno eclesiástico:

(...) [Los clérigos] *non deben ser facedores de juegos de escarnios, porque los vengan a ver las gentes como los fazen; et si otros omes los féciesen, non deuen los clerigos hi venir, porque se facen hi muchas villanías et desaposturas; nin deuen otrosí estas cosas facer en las iglesias; antes decimos que los deuen echar dehonradamente (...).*³²⁷

Encontraríamos una *práctica bufa* tolerada, desarrollada en determinados momentos, por una Iglesia que nunca ha estado falta de maestros en el *arte de la Elocuencia* y que parecía disfrutar de ciertos espectáculos mundanos:

A la felicidad de los teólogos se acercan mucho aquellos que corrientemente se llaman “religiosos” y “monjes”, con dos denominaciones sumamente falsas, dado que una parte de ellos está muy alejada de la religión y que nadie es más visible en todos los lugares.(...) ¿a qué comediante, a qué charlatán callejero te gustaría ver más que a éstos, cuando hacen retórica en sus sermones con toda ridiculez y, sin embargo, chistosamente imitan las reglas que los maestros de retórica dieron acerca de la manera de expresarse? ¡Dios inmortal! ¡Cómo gesticulan!*³²⁸

Los prelados harán oídos sordos a la censura durante toda la Edad Media y no sólo conservarán sus locos a los que consideraban indispensables para su prestigio, formaban parte del acompañamiento, *boato*, junto a los músicos, malabaristas y enanos de los que gustaba rodearse para su solaz, sino que ellos mismos ejercían como histriones en púlpito de las iglesias.

³²⁷ Alfonso X, *Partida I*, título VI, ley XXXIV, extractado de RÍOS, José Amador de los: *Historia Crítica de la Literatura Española*, tomo IV, Madrid, José Fernández Candela (Imp.), 1803, pp. 560-561. Conviene el autor de la *Historia Crítica* la necesaria pervivencia de los medievales juegos de escarnio y el influjo de lo popular en el púlpito eclesiástico para motivar tal condena en las *Partidas* (1348).

³²⁸ ERASMO, Desiderius: Op. Cit., pp. 265-281. Nota del traductor *Monje* deriva del término “solitario” en griego.

Podríamos decir, no sin admitir un atrevimiento anacrónico, que ciertos oficiantes se comportaban como nuestros contemporáneos *showman* para atraer fieles dispuestos a participar de la celebración de la comunión.

El caso más extremo de esta relación entre las artes escénicas y el oficiante religioso lo encontraríamos en los clérigos goliardos, en la que merece la pena pararnos un instante. Esta curiosa congregación, arropados de la leyenda fabulosa que les supone discípulos de un legendario Golias, es decir, los seguidores del obispo encarnación del demonio, bufones, falsos estudiantes, evadidos de las cruzadas..., los encontramos esparcidos por Europa durante el siglo XII, sobre todo en Alemania y Francia.

Para poder seguirles el rastro es necesario acudir a los decretos eclesiásticos que condenaban y amonestaban su actitud, principalmente el vagabundeo y el histrionismo que ejercían a la manera de los juglares de castillo en castillo, recitando versos y poniendo en escena farsas para el señor del lugar, que a veces era un príncipe de la Iglesia, a cambio de una escudilla de caldo o una cama de paja³²⁹. Representan un tipo de vagabundo intelectual que canta al juego, el vino y amor³³⁰, lo cual despertaría las iras de la moralidad de su tiempo y la atracción curiosa y exótica de los siglos posteriores. Es el estereotipo de clérigo libertino, calificados de *anarquistas* y precursores del humanismo renacentista³³¹, antecedente algo inconexo si atendemos a que desaparece su rastro en el siglo XIII.

Encontramos coincidencias con la temática goliardesca, posteriores al auge de esta corriente, en la relación entre clérigos y juglares, en la obra de Berceo (*Milagros de Nuestra Señora*) en el siglo XIII y en Juan Ruíz (*Libro del Buen Amor*) en el siglo XIV:

*Trompas e añafles salen con atambales, / non fueron tiempo ha plasenterías tales, / tan grandes alegrías nin atán comunales, / de juglares van llenas cuestas e eriales*³³²

³²⁹ LEVER, Maurice : Op. Cit. pp. 31-35.

³³⁰ En los famosos *Cármina burana* se satirizaban y criticaban todas las clases sociales, el poder real y eclesiástico. La composición más popular de la poesía goliardesca es *In taberna quando sumus*; es un canto báquico a la alegría de vivir: *Ibi nullus timet mortem/sed pro Baccho mittunt sortem* (Allí nadie teme a la muerte,/ sino que confían a Baco su suerte)

³³¹ GOFF, Jaques le: *Los Intelectuales de la Edad Media*, Barcelona, editorial Gedisa, 1990, pp. 39-47. Véase del mismo autor "Disidentes y excluidos: goliardos, judías, herejes" en *La Baja Edad Media*, vol. 11, Siglo XXI Editores, Madrid, 2002, pp. 171-175. Cfr. RENUCCI, Paul: *L'Aventure de L'Humanisme Européen au Moyen-Âge (IVe-XIVe Siècle)*, París, Les Belles Lettres, 1953.

³³² *De cómo clérigos e legos, e flayres e monjas, e dueñas, e joglares salieron a reçebir a don Amor*, vv. 1234-1237.

Juzgamos que este *humanismo medieval* es la mezcla de burlas y veras, a través de la cual la poética medieval introduce la festividad en la escritura³³³:

Açercándose viene un tiempo de Dios santo,/fuime para mi tierra por folgar algún rato,/dende a siete días era Quaresma tanto/puso por todo el mundo miedo e grand' espanto, / (...)Como es don Carnal muy grand emperador, /et tiene por el mundo poder como señor, / aves et animalias por el su grand amor /vinieron muy humildes, pero con grand' temor./ Estava don Carnal ricamente asentado, /a mesa mucho farta en un rico estrado /delante sus juglares como omen honrado,/ de sus muchas viandas era bien abastado³³⁴.

El cristianismo viene criticando la risa desde la Edad Antigua, en la creencia de una correspondencia fundamental entre risa e infierno, de la que deriva la posición del hombre cristiano: serio-pecador y en constante arrepentimiento por posibles faltas. El temor de Dios hace a los hombres medrosos de su propia condición y el carnaval a través de la risa libera el cuerpo y las pulsaciones del instinto. La concepción carnavalesca del mundo supone una victoria momentánea sobre el temor de Dios, del pueblo como colectividad riendo en la plaza pública.

Esta suspensión de la norma también se da en espacio sagrado: la llamada *libertad de diciembre*³³⁵ que permitía la elección del obispo o arzobispo de los locos, además de un Papa de los locos en las iglesias que dependían inmediatamente de la Santa Sede.

Dario Fo nos habla de la importancia del sentido de asamblea que tenía la iglesia medieval, de la herencia latina de esta fiesta y de la participación de misma autoridad eclesiástica en las celebraciones:

La iglesia de la Edad Media respetaba el significado original de ecclesia: o sea lugar de asamblea. Así que entraban en ese lugar de asamblea al final de los ocho u once días que duraba la bufonada, que tenía lugar en diciembre, y continuaba la tradición de las fiestas Fesceninas, el carnaval de los

³³³ LÓPEZ ESTRADA, Francisco: "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana" en *Formas Carnavalescas en el Arte y Literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 67-117 (p. 73).

³³⁴ *De la pelea que ovo don Carnal con la Cuaresma* vv. 1067-1098.

³³⁵ Calificación recogida en una apología del siglo XV citada por BAJTIN, Mijail: Op. Cit., p. 72.

Romanos. Así que entraban, y al final de la iglesia, en el crucero, los esperaba el obispo. Este se despojaba de sus vestimentas y se las ofrecía al jefe de los juglares; quien a su vez subía al pulpito y pronunciaba una homilía, un sermón, en la misma clave exacta de los sermones del obispo: es decir, le imitaba. No sólo imitaba sus tics y esquemas, sino todo el discurso de fondo, descubriendo el juego de engaño, de hipocresía, el juego del poder³³⁶.

Julio Caro Baroja recoge en *El Carnaval*³³⁷ la fiesta de S. Nicolás que se celebraba el 6 de diciembre, con la elección del obispillo, *episcopus puerorum*, una verdadera mascarada carnavalesca en la que se proferían rezos burlescos y que sería el verdadero inicio del carnaval.

Volviendo sobre la idea de una agenda de celebraciones en la vida del cristianismo, no podemos dejar de traer a colación el citadísimo hallazgo en el códice gerundense *Consueta* escrito en 1360, hallado³³⁸ en el archivo de la catedral de Gerona, en el cual se describen las ceremonias de aquella iglesia: cita la fiesta del Corpus, *solemnizada con gigantones y otras ridículas figuras*, y la *Fiesta del Obispillo* en las Vísperas de San Juan Evangelista, en que *se cantaba y rezaba en la procesión* y una festividad que se celebró hasta que el Papa Sixto la prohibió:

Esta fiesta se celebraba el día 29 de Enero; pero no era general en las iglesias mismas de la ciudad, pues la de san Felix, ó no la admitió, ó á lo menos á mitad del siglo XV no la celebraba ya i aun permaneciendo en la catedral.

Prácticas que según parece llegan hasta el siglo XVI con sus lógicas variaciones debidas al paso del tiempo. Esta fiesta, en torno al *Día de los Inocentes*, parece tener su origen en las Saturnales que se celebraban en Roma el 16 de calendas de enero (17 de

³³⁶ FO, Darío: *Misterio bufo...*, p. 20.

³³⁷ CARO BAROJA, Julio: Op. Cit., p. 397-333. El autor da cuenta de toda una serie de celebraciones que prefiguran el Carnaval propiamente dicho, entre diciembre y enero —fiesta del obispillo de San Nicolás, del obispillo de Inocentes, rey de la Faba, rey de los cochinos... Véase también HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro...* (citado) p.18. También menciona el *Officium Stultorum* atribuido a Pierre Corbeil arzobispo de Sens (Francia) en el que los *stulti* eran encarnados por el clero bajo y la Misa del Asno.

³³⁸ MERINO, Fray Antolín y CANAL, Fray José de la. *España Sagrada*, tomo 45, cap. II, trat. LXXXII, Madrid, Imprenta José Collado, 1826, p. 62. También en BARRERA y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediado del siglo XVIII*. II Parte, cap. XXIII “La Poesía popular hasta el siglo XIV”, Madrid, Ed. facsímil Tamesis Book Limited, 1968, p. 577. Examinando la nota bibliográfica entendemos que usan el texto de los frailes agustinos calzados y académicos de la Historia sin citar la fuente.

diciembre) y en las cuales los esclavos se vestían como sus amos y se sentaban con ellos a la mesa. Acabó por rebasar los límites aceptables para la Iglesia y terminaron por ser prohibidas y condenadas por S. Agustín en su sermón *De Tempore*³³⁹, a principios del siglo V y el Concilio de Toledo en el 633.

La fiesta del *Día de los Inocentes*, lleva a un plano material y corporal la ritualidad del plano espiritual liberando *la segunda naturaleza humana* que es la capacidad para gozar de la risa festiva, permitida en espacios temporalmente y materialmente acotados. La cultura popular de la Edad Media evoluciona desde una existencia extraoficial y entra en la literatura a través de los textos que recogen esta costumbre primeramente como simples testimonios de la oralidad, de la improvisación y posteriormente como primitivas formas escritas de una cierta espectacularidad que evolucionarán hacia el texto teatral convencionalmente conformado.

Emprender un estudio de la influencia de lo carnavalesco en el teatro, en la medida en que se produce una reglamentación de los tiempos de celebración a través del calendario de las festividades religiosas, es inseparable de la influencia de lo cuaresmal:

*(...) es cosa común a cantidad de religiones el establecer o haber establecido una especie de orden pasional a lo largo del año o de otro periodo, con días de alegría y júbilo, días de placer y días de tristeza; incluso días en los que la expresión colectiva de envidias, cóleras y enemistades es posible. La religión cristiana ha permitido que el calendario, que el transcurso del año, se ajuste a un orden pasional, repetido siglo tras siglo. A la alegría familiar de la Navidad le sucede, o ha sucedido, el desenfreno del Carnaval, y a éste, la tristeza obligada de la Semana Santa (tras la represión de la Cuaresma)*³⁴⁰.

Carnaval y Cuaresma son prácticas enmarcadas dentro del repertorio de celebraciones; si el carnaval es el momento de la alegría liberadora, la cuaresma vuelve a poner orden en los cuerpos y las almas, es el largo paso por el desierto, una penitencia que tiene como fin limpiar de inmundicias del alma pecadora. En este camino el pueblo no está solo; pero no es la corte celestial quien hace de este trance un paso ameno, sino el poder eclesiástico y civil quien de manera coercitiva invita a un serenamiento y a una vuelta a las formas. Los excesos cometidos por los enmascarados no son otros que los

³³⁹ GAZEAU, A.: Op. Cit., p. 29.

³⁴⁰ CARO BAROJA, Julio: Op. Cit., p. 18.

pecados capitales: lujuria, gula, pereza... que al mismo tiempo se encuentran en el séquito que acompañan a la *Estulticia*³⁴¹, adocenados y ebrios.

Locura y pecado mortal se corresponden con la misma fuerza con la que condenan a la exclusión social al loco y al pecador que se confunden el uno en el otro. Nuevamente locura y muerte andan por una misma senda y el pecado parece ser el norte que les guía en su error. De no ser por el tiempo de cuaresma la humanidad, en occidente, viviría en permanente condenación, en pecado mortal. Era necesario un tiempo en el que purgar las culpas con las que ha andado cargado el cristiano, como una joroba sobre su espalda desde el momento mismo de su concepción: ha nacido culpable y por más que busque un espacio de libertad, donde descansar de su pesada carga, ha de pedir una y otra vez perdón por la desvergüenza de sentir las pulsaciones del cuerpo y del alma; desea gozar de todos los placeres mundanos...y reír.

A pesar de la victoria anunciada el miércoles de ceniza, a la Iglesia parece no bastarle el triunfo de la cordura sobre la locura festiva del martes de Carnestolendas, como bien ha señalado Díez Borque, es aún necesaria una lenta recuperación, como si de un mal físico se tratara, a través de la purga de los pecados:

*Me parece muy importante esta relación de causa-efecto entre ceniza-cordura, por lo que significa en cuanto a excluir al loco del ámbito de la religión católica, pero con posibilidad de recuperación por medios espirituales*³⁴².

La locura es la esencia del carnaval en el que todos se sienten partícipes y en el que se produce una peligrosa inversión de valores para el poder establecido, la voz escuchada no es aquella que sermonea desde el púlpito, sino el rebuzno burlesco de un demente que traduce en chanza una plegaria. De ahí surgen una serie de relaciones antagónicas entre el Cristo sufriente en la cruz y el loco festivo, entre la luz divina y las

³⁴¹ ERASMO, Desiderius: Op. cit., (IX), pp. 100-101.

Desde luego esa que podéis observar con las cejas enarcadas es Amor Propio. Esta que veis con ojos que parecen sonreír y con manos dedicadas al aplauso, tiene por nombre Adulación. Ésta, que se apoya en sus dos codos y tiene las manos cruzadas, se llama Pereza. Ésta, coronada con una guirnalda de rosas y llena de ungüentos por todas partes es la Voluptuosidad. Ésta, de ojos huidizos y a que dirigen su mirada extraviada de un lugar a otro, es Demencia. Ésta, la de límpido cutis y de cuerpo bien cuidado, tiene por nombre Molicie. Podéis contemplar también a dos dioses, mezclados con las ninfas; a uno de ellos, lo llaman Festín y al otro, Sueño dormilón (...)

³⁴² DIEZ BORQUE, Jose M^a: "Púlpito y máscaras en el Siglo de Oro" en *Formas carnavalescas en el Arte y la Literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 183-206 (cita p. 194).

tinieblas, en las cuales se hallan aquellos que han abandonado la recta senda cubriendo su rostro y desnudando los impulsos naturales de la carnalidad, que escupen al cielo y abrazan la tierra y sus placeres.

La locura, esencia del carnaval, produce una inversión de valores que da la voz al loco. El carnaval relaciona la locura y pecado en un mismo espacio, y de esta confrontación surge la identificación, o fusión entre el loco y el pecador, de la que nace la exclusión social del loco y del pecador. Si además incluimos la clásica eficacia de cómica de todo lo torpe y feo³⁴³, como alentadores de la risa, tenemos ante nosotros la figura torcida y sarcástica del bufón.

El bufón se encuentra en la cima de un mundo trastocado por un realismo grotesco en el que todo lo sagrado ha sido rebajado al plano material. Es el *Mascarón*, apoderado y representante de los demonios, ante el tribunal de Dios³⁴⁴. Para el estamento eclesiástico lo bufonesco ha de ser una emanación del infierno, no hay nada más diametralmente opuesto a la cordura alumbrada por la luz espiritual, que la locura del pagano que se halla en tinieblas. Los paganos al renunciar a la luz del mundo, Jesucristo:

*Jesús les habló otra vez diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida*³⁴⁵.

También renuncian a la vida, abrazando los placeres de la carnalidad³⁴⁶, y el bufón es el *abogado* de esta cofradía del pecado:

*A la risa la llamé: ¡Locura!; y del placer dije: ¿Para qué vale?*³⁴⁷

Desde el *Antiguo Testamento* se equipara la alegría a la locura y el placer con la vacuidad. La risa es propia de los necios porque, como dijimos, quien acumula ciencia, acumula trabajos y dolor³⁴⁸, y por tanto el esforzado hombre sabio no puede reír. La sabiduría ilumina el camino del sabio; por tanto sólo el sabio ve, el loco y el necio

³⁴³ BERGSON, Henry: Véase capítulo 4 en *La risa...*

³⁴⁴ RÍOS, José Amador de los: Op. Cit., p. 563. Drama litúrgico de finales del siglo XII, del que se conservan noticias de algún fragmento.

³⁴⁵ Evangelio de S. Juan 8, 12.

³⁴⁶ Véase nota 318.

³⁴⁷ Eclesiastés 2, 2.

³⁴⁸ Véase nota 25.

caminan en las tinieblas porque *la sabiduría aventaja a la necedad como la luz a las tinieblas*³⁴⁹. Sin embargo con el paso del tiempo todos serán del mismo borrados de la faz de la tierra, la misma suerte aguarda al sabio al necio³⁵⁰ (recordemos las danzas de la muerte medievales) porque *todo es vanidad y atrapar vientos*³⁵¹, y así de nada sirve toda sabiduría, porque ésta misma, también es vanidad³⁵².

Las fuerzas del mal tratan de hacer perdurar su reino de tinieblas invirtiendo los signos de la religión única y verdadera, y el bufón es el sumo pontífice en el reino del mundo material/corporal. Todo acto espiritual es susceptible de ser rebajado, transpuesto al plano material a través del *soplo material y corporal*. La exageración, el hiperbolismo y el exceso son los pilares fundamentales del grotesco carnavalesco estudiado por Bajtin. Merece la pena recordar esta cita, un tanto extensa, para definir el concepto bajtiniano del realismo grotesco:

*En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor. (...) El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo. (...) El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. (...) Debemos aclarar además que uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval consiste en transferir las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal; así hacían los bufones durante los torneos, las ceremonias de los nuevos caballeros armados y en otras ocasiones solemnes*³⁵³.

³⁴⁹ Eclesiastés 2, 13: *Yo vi que la sabiduría aventaja a la necedad, como la luz a las tinieblas.*

³⁵⁰ Eclesiastés 2, 16: *No hay recuerdo duradero ni del sabio ni del necio; al correr de los días, todos son olvidados. Pues el sabio muere igual que el necio.*

³⁵¹ Eclesiastés 2, 17: *He detestado la vida, porque me repugna cuanto se hace bajo el sol, pues todo es vanidad y atrapar vientos.*

³⁵² Eclesiastés 2, 15: *Entonces me dice: Como la suerte del necio será la mía, ¿para qué vales, pues, mi sabiduría? Y pensé que hasta eso mismo es vanidad.*

³⁵³ BAJTIN, Mijail: Op. Cit., pp. 23-25.

El realismo grotesco vendría a romper esta cosificación del mundo oficial que ha expulsado a la naturaleza como una realidad inferior. Lo material y lo escatológico se cuele por la puerta de atrás a través de la cultura popular. Desde esta perspectiva, la cultura popular crea su propia imagen del Cielo y del Infierno. El Infierno es la condensación de la seriedad y el temor cristianos; la muerte es un continuo renacer renovado y es en la tierra donde las injusticias son juzgadas y los desmanes de los poderosos puestos de relieve. En el Infierno al revés los humildes son servidos por los reyes y la risa ha vencido por fin las penas terrenales. El bufón es el rey del Infierno y viceversa: Belcebú es un bufón sentado sobre el globo terráqueo puesto patas arriba.

No obstante, debemos ser prudentes y remarcar que esta perspectiva bajtiniana viene referida al estudio de la obra de un autor concreto en un momento histórico, el Renacimiento, y que toda alusión a esta teoría debe venir acompañada la puntualización de que es una prevalencia de unos determinados rasgos y que además, esta perspectiva viene determinada por una perspectiva histórica y política concreta, como señala Bozal en su estudio introductorio de la obra de Baudelaire acerca de la risa:

*Bajtín está escribiendo en una perspectiva histórica y política en la que el problema de la transformación revolucionaria-popular está al orden del día (...), perspectiva en la que no sólo se debate la cuestión de la ‘herencia cultural burguesa’, también el de la cosificación del “otro” que esa cultura afirma en el fundamento mismo de su reflexión*³⁵⁴.

Debemos determinar cuales son los rasgos que prevalecen de esta perspectiva carnavalesca y, dado que esta viene determinada por una perspectiva histórica y política concreta en nuestro análisis debemo tener en cuenta las coordenadas en las que se inserta la producción dramática barroca.

Decíamos al principio de este capítulo que nuestra actitud respecto a la risa carnavalesca ha variado respecto a centurias anteriores, principalmente en lo que hoy entendemos por cultura popular, máximo cuando nuestra visión del mundo esta profundamente secularizada, hasta el punto en que por esta misma razón se ha considerado que el Carnaval como manifestación de esa cultura ha muerto.³⁵⁵ Tal afirmación, debe llevarnos a una reflexión respecto a la visión de la crítica

³⁵⁴ BOZAL, Valeriano: “Cómico y grotesco” introducción a BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit, p. 27.

³⁵⁵ CARO BAROJA, Julio: Op. Cit., p. 21.

contemporánea sobre los textos a partir de los cuales trabajemos, pero antes hemos de esbozar algunas ideas esenciales a la hora de contextualizar la producción dramática de Calderón.

4.3.2. La risa carnalesca en la comicidad barroca.

El teatro es un espacio creado por una idea de teatro (y de sociedad) que condiciona la apreciación y el disfrute del hecho teatral. En el conjunto de los acontecimientos representativos de una civilización, la escena tiende a referirse más a las convenciones culturales que a especificidad del evento. Por ello la escena, como el texto, se libra de lo efímero del espectáculo y se propone como constante del teatro, puesto que tiene la capacidad material de durar³⁵⁶.



Figura 4. Bocetos para una mascarada, Ludovico Ottavio Burnacini (1680), acuarela.

³⁵⁶ MASSIP, Jesús Francisc: Op. Cit., p. 48. Véase figura 4: los bocetos de Burnacini para una mascarada en el siglo XVII. Obsérvese el barroquismo de estos bocetos bufonescos del artista Burnacini que, a pesar de su datación, conservan rasgos que identifican la caracterización como carnalesca.

Burnacini diseñó escenarios para más de 100 óperas, oratorios y celebraciones cortesanas. En su libro *Maschere* conservó muchos de los trajes que diseñó para las festividades celebradas en la corte de Leopoldo editados por GREGOR, Joseph: *Denkmaler des Theaters Inszenierung. Dekoration Kostum des Theaters und der Grossen Feste aller Zeiten nach Originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Albertina und Verwandter Sammlungen*, Vienna, editorial Nationalbibliothek-Piper, 1925.

Nuestra exploración de la risa como elemento esencial del bufón calderoniano, plantea abordar la risa carnavalesca como principio bufonesco y como ingrediente común en una posible génesis de personaje dramático. García Valdés en su artículo sobre *Carnaval y Teatro*³⁵⁷ distingue entre dos tipos de manifestaciones diferentes: el teatro en carnaval³⁵⁸ y el carnaval como motivo (de alguno de sus elementos folclóricos) o como licencia en los textos teatrales del siglo de oro³⁵⁹. En nuestro estudio abordaremos el carnaval como en este segundo tipo de manifestación, prestando especial interés a la posibilidad de dar cabida a ciertas licencias a través del loco o bufón.

La cultura en el siglo XVII es un producto de la moralidad cristiana tutelada por el Estado Absolutista, no obstante, está en cierto modo moteada por la verdad del pueblo, que parece confinada como son reclusos los dementes en espacios físicos como son las casas de locos, de las que hemos hablado. Las manifestaciones de la cultura popular se eliminan, por ejemplo se produce la abolición de la fiesta de locos³⁶⁰, o se reducen a ciertos espacios temporales fijados a lo largo del año, concretamente en la división que de este hace la iglesia, de este tiempo de libertad en el que el pueblo puede expresar su particular visión del mundo: el carnaval.

El loco tiene reservado un espacio en el que su verdad es atendida y burlescamente tenida en cuenta, esta realidad tiene lugar en el tiempo del carnaval, en la que el pueblo se libera de las trabas del pensamiento rígidamente cercado, el mundo de la razón y de la moral cristiana. El loco carnavalesco es insistentemente considerado un personaje-mecanismo para la libertad y para el discurso discrepante con el poder, de expresión de un tipo de saber que no está sujeto a las normas academicistas sino que más bien se ríe de estas, de la verdad que nace de la carcajada del pueblo.

Referidas las coordenadas históricas en las que se inserta las condiciones de escritura de la obra de Calderón, cabe plantearnos ¿cómo seguir analizando la posible

³⁵⁷ GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen: “Carnaval y teatro” en *Rilce*, 13-1, 1997, pp. 25-55.

³⁵⁸ Las manifestaciones parateatrales (en un sentido más amplio, toda expresión con que se festeja el carnaval) y las representaciones propiamente teatrales que tienen lugar en los días de carnestolendas, también, las celebraciones en las que lo parateatral y lo teatral se unen.

³⁵⁹ Realiza un recorrido histórico desde Juan del Encina, las dos *Églogas de Antruejo*, de Diego Sánchez de Badajoz *la Farsa Militar*, la anónima *Las Carnestolendas de Barcelona*, de Lucas de Hidalgo los *Diálogos de apacible entretenimiento*, de Andres Ustarroz *Entremés de Antruejo y Miércoles Corvillo*, de Quiñónez de Benavente *El abadejillo*, de Luis de Belmonte *La maestra de gracias*, de Pedro Calderón de la Barca, *Entremés de las Carnestolendas*, de Juan Bautista la *Loa curiosa de Carnestolendas*, hasta llegar a *La buena guarda* de Lope de Vega, pp. 42-51.

³⁶⁰ GAZEAU, A.: Op. Cit., p. 35.

permanencia de la tradición de la risa carnavalesca, del loco, en el contexto barroco? Más concretamente en la producción dramática calderoniana. Nos proponemos responder a esta pregunta, admitiendo que no estamos más que hablando de procesos de fusión, de transformación y de cambios de significación de expresiones colectivas e individuales de la cultura popular a través del tiempo³⁶¹.

Debemos preguntarnos qué constante escénica ha superado *lo efímero del espectáculo y se propone como constante* de la comicidad en el teatro, qué es aquello que *tiene la capacidad material de durar*. Nuestra hipótesis plantea la risa carnavalesca como principio bufonesco que dialoga con diferentes textos en contextos históricos distintos.

A pesar de la fragmentación temporal impuesta por el calendario de celebraciones, la cotidianeidad barroca, nos recuerda Deleito y Piñuela, también tenía algo de carnavalesca:

*(...) la vida cotidiana tenía algo de carnavalesca, ya que ambos sexos gustaban de enmascarar frecuentemente el rostro: ellas, bajó el amplio velo; ellos, con el embozo de su capa, cuando no bajó un antifaz, cuyo uso no sorprendía aún el tiempo ordinario*³⁶².

Había una especial inclinación a la teatralidad y el juego (sinónimo en la terminología anglosajona y francófona de *actuar*), no ya en las clases populares, sino también por parte de los cortesanos que participaban en las mascaradas y que tiene su contrapartida en el desfile grotesco de la mojiganga³⁶³: todos los participantes en la fiesta tienen algo de actores³⁶⁴.

También, una notable afición a todo lo relacionado con el baile, con las implicaciones que de él derivan (corporalidad, invasión del espacio personal, gestualidad) tanto para las clases altas, representado en las fiestas coreográficas (sin olvidar el importante oficio del maestro de danzar de su majestad que tiene su reflejo

³⁶¹ CARO BAROJA, Julio: Op. Cit., p. 20.

³⁶² DELEITO y PIÑUELA, José: *...también se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 14.

³⁶³ COTARELO y MORI, Emilio: "Las mojigangas en el teatro" en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII* (Madrid, Bailly-Baillière, 1911), Granada, Ed. Facsimil de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal Durán, Universidad de Granada, 2000, p. CCXCII y ss.

³⁶⁴ GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen: Op. Cit., p. 27.

dramático en sendas obras de Lope y Calderón)³⁶⁵, y todos los bailes populares, entre los que aventajaba en fama la zarabanda, que arrebatában los ánimos de pícaros, fregonas y toda la morralla delincuencial, que bailotea las danzas de cascabel (a pesar de estar prohibidas), coreando los romances, jácaras y seguidillas, acompañadas de los instrumentos del vulgo (guitarras, bandurrias, panderos, sonajas), sobre las mesas que hacían de tablado improvisado en los mesones³⁶⁶.

Debemos de subrayar que, en el periodo histórico sobre el cual estamos investigando, la comicidad es un mecanismo utilizado tanto en obras puramente cómicas como en otras en las que puedan sucederse escenas dramáticas junto a otras de tintes más dramáticos (como son las que analizaremos en el apartado dedicado al análisis de textos). Parece lógico, que habiendo dedicado todo un capítulo a la risa, antes de entrar en el territorio de la específicamente carnavalesca dediquemos unas líneas para definir el concepto de comicidad, idea, que desarrollaremos más ampliamente en el análisis de la génesis áurea en los géneros breves y en el análisis de los textos. Define el diccionario de la RAE la *comicidad*, como:

Cualidad de lo cómico, del latín com cus (en griego), que es aquello que divierte y hace reír, adjetivo que dicho de un actor se refiere a aquel que representa papeles jocosos.

Ahora bien, *aquello que divierte y hace reír* en teatro, la comicidad teatral, tiene unas particularidades expresivas que siguiendo la escuela de Fava podemos atribuir una serie de leyes³⁶⁷:

I. Lo cómico es la organización consciente y proyectada de lo ridículo, que es involuntario y desorganizado.

Lo cómico es *consciente*, no sólo desde el punto de vista de la articulación del texto dramático, sino también desde la emisión del mismo a través del cómico que proyecta ese ridículo, es decir; traduce las palabras en sonidos y gestos que hacen visible aquello que el texto dice, pero también lo que insinúa o esconde. En otras palabras, lo cómico si bien es una sacudida fortuita,

³⁶⁵ DELEITO y PIÑUELA, José: Op. Cit., pp. 60-80.

³⁶⁶ DELEITO y PIÑUELA, José: ídem, pp. 68-73.

³⁶⁷ FAVA, Antonio: *Máscara cómica en la commedia dell'arte. Disciplina del actor. Universalidad y continuidad de la Improvisa. Poética de la supervivencia*, Regio Emilia, Arscomica, 2007, pp. 34-35.

y sólo funciona si sucede como accidente, es un juego organizado en el que interviene el texto ideado por el dramaturgo, el cómico que traslada ese texto y el público que con su risa da al mismo la calidad de risible.

II. Lo ridículo es siempre un molesto y vergonzoso accidente. Lo cómico es problemático tanto para la víctima como para los testigos: despierta sentimientos de malestar, desazón, vergüenza ajena.

III. Lo cómico es siempre un proyecto. Es una solución momentánea, el estallido de la risa es una pequeña catarsis, el consuelo:

El personaje cómico carga con todas la desventuras que el espectador teme en el desarrollo cotidiano de su existencia.

Esta ambigüedad de emociones que genera la comicidad se dividen según el tipo de situación cómica en la que se halle el sujeto³⁶⁸. En nuestro estudio nos lo que Sastre denomina *la gran provincia de lo cómico en la que 'alguien se ríe de alguien'*. Para nosotros esta es la particularidad de la risa carnavalesca del bufón que convierte en ridículo el objeto reído para revelar su *poquedad*, a través de la *devaluación* de aparente fortaleza ontológica.

Los textos calderonianos nos muestran en ocasiones la poquedad *socialmente revestida de orgullo y despotismo propio de 'la grandeur'*³⁶⁹, provocadora de la risa más agresiva hacia los personajes nobles que no aceptan su condición trágica: somos un error inexplicable en el conjunto de la naturaleza y es por esto que somos cómicos y trágicos al mismo tiempo. El nihilismo de un héroe que no se acepta a sí mismo es condición de la tragedia calderoniana.

La comedia no sólo muestra el accidente como venimos señalando, también se sirve del ridículo para mostrar el vicio tal cual existe y aún exagerando tales yerros, esto es amplificando los errores de los hombres, proyectándolo sobre el personaje cómico. Desde la antigüedad aquellos que escribían comedias tomaron las figuras populares:

(...) pintando al hombre vano, hablador, lisonjero, glotón, y a los demás, viciosos, según lo eran, y aún algo más frecuente; porque la comedia es

³⁶⁸ SASTRE, Alfonso: Op. Cit., pp. 169-173.

³⁶⁹ SASTRE, Alfonso: ídem, pp. 177-178.

*imitación de peores que ellos eran, como dijimos de la tragedia que lo era de mejores (...)*³⁷⁰

Del mimo modo que la tragedia *tiene por fin el enseñar por medio de miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa*³⁷¹, propósitos, que despliega la *Comedia Nueva* a través del emblema enseñar deleitando, a imagen y semejanza de la heterogénea Naturaleza en la cual fundamenta su belleza:

*Lo trágico y lo cómico mezclado,/y Terencio con Séneca, aunque sea/
como otro Minotauro de Pasife,/harán grave una parte, otra ridícula,/que
aquesta variedad deleita mucho:/buen ejemplo nos da naturaleza,/que por tal
variedad tiene belleza*³⁷².

Este hombre vano, hablador, lisonjero y glotón que nos habla de un tiempo de carnaval y que encontramos en las églogas de Juan del Encina, los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, de Quevedo y de Quiñones de Benavente y también en los entremeses de Calderón que tomaremos para nuestro análisis de la génesis cómica.

Consideraremos la posibilidad de la permanencia de la risa carnavalesca a través del loco de la fiesta popular. Partimos de la idea de una prevalencia, dentro de la estructura profunda de la literatura dramática, de una línea evolutiva que recorre un largo camino desde las primeras manifestaciones del bufón carnavalesco, pasando por el pastor, el simple o bobo hasta llegar al gracioso calderoniano³⁷³. Una risa que se abre paso en diferentes puntos de intersección en el continuo de la poesía dramática. Por lo tanto, adoptamos para nuestro análisis el axioma de Hermenegildo:

(...) el loco del carnaval el personaje de la fiesta popular, es la figura emblemática que corre subterráneamente por la vida interior del teatro español clásico, por el eje sintagmático, y aflora a la superficie en los varios segmentos

³⁷⁰ LOPEZ PINCIANO, Alonso: Op. Cit., p. 373.

³⁷¹ LOPEZ PINCIANO, Alonso: ídem, p. 385.

³⁷² VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Notas de reproducción original: *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, edición de Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, vv 174-180.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>]

³⁷³ HERMENEGILDO, Alfredo: *Juegos dramáticos de la locura festiva...*, Hermenegildo expone en esta obra la idea de permanencia de la risa carnavalesca.

*de la historia adaptando formas y comportamiento propio de cada momento. Son los encuentros del eje sintagmático con los diversos avatares del paradigmático, los que van provocando la aparición de los diferentes textos con sus pastores burdos, sus bobos, sus simples o sus graciosos*³⁷⁴.

Estaríamos desde este punto de vista frente ante una tradición carnavalesca operante en diferentes momentos de nuestra literatura dramática, y en nuestro teatro no textual, de manera diferente según el contexto preciso en que esta se inserte. De este modo, las condiciones de producción del XVII actuarían como factores que determinarían la concreción del loco en el teatro de Calderón.

Disponemos de un entramado creado a partir de ejes: un eje sintagmático actuando horizontalmente que recoge la cadena intertextual, y una sucesión de ejes verticales paradigmáticos en los que chocaríamos con los diferentes discursos que han dado lugar los diferentes momentos históricos. Cada intersección daría lugar a un nuevo texto y con ello a una versión diferente del loco. Se trata de un viaje continuo de la máscara a través de los siglos y de las diferentes manifestaciones culturales que se han dado en nuestro teatro de esta. Diríamos que hemos utilizado diferente nombre para una misma máscara teatral cuyo pariente más próximo reside en la máscara carnavalesca.

Planteada nuestra idea de continuidad sintagmática de la risa de loco, refrendada en la cristalización paradigmática de realizaciones dramáticas, trataremos de abstraer aquellos antecedentes imprescindibles en la creación de situaciones y personajes cómicos a través de una revisión de los géneros breves y de las técnicas para provocar la hilaridad de los creadores que precedieron la génesis cómica de los personajes bufonescos de Calderón. Podemos trazar una línea imaginaria que nos llevaría en progresión ascendente (temporal, que no risible) en la creación de personajes cómicos: égloga, paso y entremés.

No obstante, la función liberadora del carnaval puede ser desvirtuada y corre el peligro de convertirse en un objeto banal al servicio del discurso dominante. La evolución del grotesco medieval y renacentista a través de una concepción barroca, hace que la caracterización se vuelva progresivamente estática, lo contrario del grotesco. Los personajes tipo, la máscara fija, son la muerte del personaje en constante conflicto. Las

³⁷⁴ HERMENEGILDO, Alfredo: "Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español" en *La construcción de un personaje...*, p. 55.

fórmulas populares festivas y el espíritu popular y utópico degeneran progresivamente en la frivolidad superficial.

Desde una óptica rabelesiana, existe una diferencia capital entre la actitud respecto de la risa carnavalesca y la actitud a partir del siglo XVII: el punto de vista al tiempo particular y universal a través del cual se puede percibir el misterio de la vida, como hemos dicho comienza a ser anulado por el espíritu del Barroco.

Los aspectos de esenciales del mundo en que vive el hombre barroco limitan al tono serio aquello que es apropiado, *decoroso*, por lo tanto los hombres que ostentan el poder no pueden ser cómicos ni expresarse de manera jocosa y de ahí que, consecuentemente, la risa ocupe en la literatura un rango inferior, *un género menor*, que describe la vida de individuos de las capas más bajas de la sociedad³⁷⁵.

En este sentido se hace esencial tener en cuenta la *influencia de lo cuaresmal*³⁷⁶, de la que ya hablamos, no ya en la costumbre religiosa, el calendario de celebraciones, sino también en la propia estructura del teatro: en la misma ordenación de los dramas y por tanto del tiempo de risa. A las escenas de comicidad provocadas por la incursión del loco carnavalesco, el bufón calderoniano, se suceden momentos de tensión trágica que devuelven al público al orden pasional, a la represión cuaresmal y la tristeza del final trágico de la Semana Santa. No hay resurrección para la víctima del drama de honor.

El pueblo es conducido por la jerarquía eclesiástica hacia su purificación espiritual en el tiempo de penitencia y el drama calderoniano, como veremos en el análisis, reconduce la risa hacia una vuelta al drama y las lágrimas, donde el bufón queda excluido del discurso.

Amparándose en las normas del Concilio de Toledo que prohibía la entrada de las comparsas carnavalescas en sagrado, el famoso padre Mariana pedía que se arrojasen del templo las danzas *al son del tamboril por hombres enmascarados*³⁷⁷, del mismo modo que es expulsada la risa cuando la tragedia hace su aparición:

³⁷⁵ BAJTIN, Mijail: Op. Cit., p. 65.

³⁷⁶ CARO BAROJA, Julio: Op. Cit., p. 18

³⁷⁷ COTARELO y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista, Archivos y Museos, 1904 (CXXXXV Padre Juan de Mariana, 1609, pp. 429-437(p. 432). *Contiene la noticia, extracto ó copia de los escritos, así impresos como inéditos, en pro y en contra de las representaciones; dictámenes de jurisconsultos, moralistas y teólogos; consultas del Consejo de Castilla; exposiciones de las villas y ciudades pidiendo la abolición ó represión de los*

No se hagan estas representaciones ó juegos en los días de fiesta, á lo menos más principales antiguas, ni en los días de ayuno, cuaresma, témporas y vigiliás; porque ¿qué tiene que ver la tristeza de la penitencia con la risa y vocerío del teatro? Échense de todo punto y apártense de los templos y no se hagan para honra de los santos que reinan con Cristo en el cielo, en sus fiestas y procesiones, y por abreviar en cuanto fuere posible, mozos y doncellas no se admitan en estos espectáculos porque no se inficione, desde los tiernos años y primera edad el seminario de la república, que es el mayor daño de lo que se puede encarecer con palabras³⁷⁸

Declarada la diferente actitud ante lo carnavalesco, nuestra indagación de una posible continuidad entre bufones y graciosos parece determinada por la risa que es el común denominador de todos estos personajes. La risa, que referida a un personaje dramático, viene determinada por mecanismos relativos a la búsqueda de la comicidad, será la que nos pueda revelar la continuidad del loco bajo formas aparentemente hostiles a la carcajada.

4.3.3. Génesis de la comicidad del bufón calderoniano

Representantes hábiles, discretos, / Pues sois, en l'arte cómico famoso, / espejo, ejemplo, aviso provecho / de sabios, avisados, indiscretos, / con ánimos sinceros y quietos, / venid alegremente al Deleitoso: / hallarlo heis repleto y caudaloso / de pasos y entremeses muy facetas / El padre d'estos es el excelente / poeta y orador, representante / en todo lo universal, Lope de Rueda./D'ellos y de sus obras, al presente,/por toda nuestra España, caminante /embajador humilde, Timoneda³⁷⁹.

El epígrafe que antecede este apartado, que invita a los representantes a acercarse al Deleitoso como esenciales agentes del arte cómico, presenta de manera espléndida la relación entre la profesionalización del trabajo escénico y la escritura

sp ctáculos teatrales y un apéndice comprensivo de las principales disposiciones legislativas referentes al teatro (1904).

³⁷⁸ COTARELO y MORI, Emilio: ídem, p. 436.

³⁷⁹ RUEDA, Lope de. Soneto de Joan de TIMONEDA en *Pasos* (contiene *El Deleitoso* y *Del Registro de Representantes*). Fernando González Ollé y Vicente Tusón (eds.). Madrid, Editorial Cátedra, 1999.

dramática, la confusión-fusión entre los términos paso y entremés y el importante papel de Lope de Rueda en el *itinerario* del entremés, por utilizar el término-guía de Asensio³⁸⁰, a efectos de fundación de un género dramático y la prolongación de su trabajo como autor-comediante en posteriores encarnaciones escénicas.

Pretendemos en este capítulo dar respuesta a la siguiente cuestión: ¿Cómo se gesta la comicidad del gracioso de comedia? Para nosotros, esta pregunta tiene tanto que ver con la revisión de la dramaturgia como de las prácticas escénicas de las que parte un personaje cuya misión en la vida (escénica) es provocar la risa.

Para ello realizaremos un breve recorrido apuntando unas pequeñas observaciones sobre los recursos que se emplean en el teatro breve, que nos acercarán a la comicidad-embrión de los graciosos de comedia a través de la integración de lo carnalesco-festivo al teatro, la profesionalización de los *representantes* y la maduración del entremés previa a Calderón.

Señalada una tradición teatral proveniente de las formas religiosas y festivas latinas asimiladas por nuestra propia tradición cristiana, también es de común consenso encontrar características propias del gracioso en las piezas breves anteriores a las comedias de Calderón, en el teatro breve contemporáneo al dramaturgo y, aún más interesante para nuestro objeto de estudio, en el mismo teatro *menor* de Calderón.

La certeza en el saber-experiencia que nos precede³⁸¹, sobre el que ya argumentamos algunos datos, viene a mostrarnos que toda la tradición bufa pretextual es recogida, o al menos asimilada en parte, en nuestra literatura a través de personajes risibles de sus páginas, un mutuo aprovechamiento que por otro lado se da en esta doble vía de manifestación de la literatura; la escritura amplía sus horizontes y la oralidad amplía sus materiales.

De igual modo, el intérprete aprovecha todos los recursos del texto para provocar la hilaridad de público y el dramaturgo se apoya en una determinada *poética que ordena las materias y las formas*, y también lo hace en cuanto a un determinado uso de la festividad³⁸². Dicho de otro modo; la dimensión práctica y la

³⁸⁰ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 2ª ed. revisada, 1971.

³⁸¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método* I..., pp. 8-10.

³⁸² LÓPEZ ESTRADA, Francisco: Op. Cit., pp. 72-73.

escritura dramática se benefician mutuamente y es precisamente este vínculo el que pone en juego la difícil fijación de lo efímero de *nuestro arte*, es decir la *organización consciente y proyectada de lo ridículo*³⁸³.

Pretendemos explorar parte de la comicidad en los géneros *menores o breves*, que como la herencia del material genético, marca a los personajes cómicos en las obras largas. Esta búsqueda, es además una consecuencia de nuestro método de análisis desde una óptica *más teatral*³⁸⁴, de búsqueda de fundamentos más próximos a la práctica escénica. En el origen de la comedia barroca convergen tanto prácticas sociales como escénicas, que como hemos visto parten de la Edad Media: el teatro populista juglaresco y religioso, el teatro cortesano y fiestas ceremoniales y la tradición humanista, un entrecruzamiento de fuerzas que constituye una dialéctica teatral de la que surgirá una nueva práctica teatral: la comedia barroca³⁸⁵.

Lo primordial de esta síntesis es el inicio de una nueva práctica escénica, de una organización a todos los niveles (profesional, textual, artístico), más allá de la frecuentada subordinación al estamento dominante y su aparato ideológico.

La inexistencia de textos teatrales, o al menos, la no aparición de los mismos, no significa la inexistencia de formas de expresión espectaculares en su punto más básico de teatralidad. Nos basamos en la idea de partir de las formas más primitivas, incluso las silenciosas, de comunicación teatral, como una *necesariedad artística*³⁸⁶ previa; si la atención al drama *fatiga el ánimo*³⁸⁷, aún más debía hacerlo atender la eucaristía latina para el hombre falto de instrucción, la misma vida llena de asperezas, que esperaba a resolverse en un más allá prometedor, con su devenir reglado y su libertad sujeta a un calendario de celebraciones, como vimos, a través del apartado dedicado al carnaval.

En cuanto a la supervivencia de textos, apenas una docena de dramas litúrgicos se han conservado en libros catalanes y extrapeninsulares hasta el siglo XV, aparte del *Auto de los Reyes Magos* o para ser más precisos, *Representación de los Reyes Magos*

³⁸³ FAVA, Antonio: Op. Cit. pp. 34-35.

³⁸⁴ OLEZA, Juan: "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca" en *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp 9-45, reimpreso por Juan Oleza (ed.) *Teatro y prácticas escénicas*, I. 1984

³⁸⁵ OLEZA, Juan: ídem, p. 12.

³⁸⁶ HUERTA CALVO, Javier: "Para una poética de la representación en el siglo de oro: función de las piezas menores" en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 3, 1980, pp. 69-81 (p. 75).

³⁸⁷ ALCAZAR, José: *Ortografía Castellana*, ca. 1690. Apud. *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco*, SANCHEZ ESCRIBANO Federico y PORQUERAS MAYO Alberto, 2ª ed. Ampliada, Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 338.

(si atendemos a que, por razones cronológicas, la palabra auto es muy posterior), cuya redacción los especialistas la sitúan hacia la mitad del siglo XII, aunque existen algunas discrepancias al respecto. Se trata de una rareza compuesta íntegramente en lengua vernácula en Europa, que, sin embargo, debe pertenecer a una incierta tradición previa³⁸⁸.

Ahora bien, necesariamente existían formas teatrales, si se quiere precisar; algún tipo de manifestación espectacular, existía forzosamente, aunque en su forma más burda y básica, porque existían los juglares, bufones y truhanes chocarreros, así como un público que se entretenía con sus gracias, por más necias y groseras que fueran y por muy distraídos que estuvieran en la lucha secular contra los moros³⁸⁹. En algún momento desconocido se realizó ese salto del discurso monologal juglaresco al diálogo y la conversión del juglar en personaje dramático³⁹⁰. Es además necesario precisarlo a través de las técnicas, pues la historia de la bufonería y la tradición folklórica pasa ineludiblemente por el cuerpo de los comediantes y sus gestos: la herencia festiva e irreverente se traduce a través del *código genético* (si se nos permite la licencia pseudo-científica) de los mismos cómicos, generación tras generación.

Asimismo, los textos medievales conservados, no dejan de contener marcas de representatividad, entre las que nos interesan aquellas que se refieren a la tarea de representar por parte de los actores ocasionales de los textos emanados de la liturgia. Las Consuetas, o cuadernos de normas consuetudinarias de las que ya hablamos en el capítulo dedicado a la tradición carnavalesca³⁹¹, que reúnen las dramatizaciones litúrgicas medievales (fijan de manera esencial las representaciones) junto a los libros de cuentas y actas capitulares (donde por ejemplo se pueden encontrar datos precisos sobre aspectos de realización material como la compra de vestuario) pueden llegar a ser más sugerentes que los mismos textos litúrgicos.

Debemos revisar el concepto de lo que es teatro y *ampliar el marco de investigación*³⁹², para atender también otro tipo de ceremonias que aprovechan la connotación del espacio religioso como espacio dramático. Álvarez Pelletero, defensora

³⁸⁸ SURTZ, Ronald E: *Teatro Medieval Castellano*, Madrid, Tarurus, 1983, pp. 13-19.

³⁸⁹ SURTZ, Ronald E.: ídem, p. 12.

³⁹⁰ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 37.

³⁹¹ Citamos el código gerundense *Consueta* escrito en 1360, del archivo de la catedral de Gerona, en el cual se describe la fiesta del Corpus, *solemnizada con gigantones y otras ridículas figura*, como dijimos, y la fiesta del Obispillo.

³⁹² ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a: *Teatro Medieval*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 16-21.

de esta revisión, destaca además el importante papel en la popularización de la enseñanza catequística a través de la dramatización, principalmente de las órdenes franciscanas, en la que converge la alegoría y la incorporación de elementos costumbristas populares. Divide el teatro medieval en Castilla en Teatro Religioso y Profano, concediendo una simultaneidad a las formas de Teatro litúrgico o paralitúrgico (sin concesión a lo imaginativo) que se va llenando elementos de origen popular y el Teatro sacro en la que el texto, comenzará a resultar constrictivo para la imaginación popular tendería a desbordar. Por lo que respecta al teatro profano, nacería del espectáculo ajuglarado, de las que dan constancia los *Ludi theatrales*, juegos que se introducen en los oficios religiosos, censurados en los concilios, tratan de prohibirse. Dentro de este teatro, señala el teatro político como ejemplo de el aprovechamiento connotativo de espacios y elementos simbólicos la *Farsa de Ávila*³⁹³, en la que se destronó de forma simbólica un monigote que representaba la figura del rey Enrique IV y el posterior besamanos del príncipe Alonso que se representó a sí mismo en un acto público, datado un año posterior a las *Coplas de Mingo Revulgo* de Hernando del Pulgar en 1464, el pastor Mingo Revulgo culpa de todos los males de Castilla al rabadán Candauro, el rey Enrique IV³⁹⁴.

La labor de los primeros *directores de escena*, anacronismo terminológico para nombrar a los encargados de llevar a cabo las representaciones, era precisamente la de desarrollar una teatralidad *todo reacción*. Ejemplo de ello es como señaló Ronald E. Surtz, el *Planto de nuestra Señora* del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo³⁹⁵.

³⁹³ ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a: ídem, pp. 55-56.

³⁹⁴ FERNÁNDEZ de MORATÍN, Leandro: *Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*. Reproducción digital de Obras de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Rivadeneyra, 4^a ed., 1857, pp. 147-225. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx187>]

“A este se le atribuyen las *coplas de Mingo Revulgo*, y no con bastante seguridad el primer acto de la *Celestina*. Francisco del Canto, que reimprimió en Medina del Campo en el año de 1569 el *Diálogo del Amor y un viejo*, le anunció de este modo: *Diálogo hecho por el famoso autor Rodrigo de Cota, el Tío, natural de Toledo, el cual compuso la égloga de Mingo Revulgo, etc.* Si esta indicación es segura, puede decirse que Rodrigo de Cota, el Tío, floreció durante los reinados de Juan el II y de Enrique IV. Las coplas de Revulgo son una sátira de los desórdenes ocurridos en tiempo de este último rey. Los que han creído que aludía los de su antecesor, no han leído detenidamente las citadas copias, en las cuales se pinta muy al vivo el carácter de Don Enrique, sus inclinaciones, sus vicios, su retraimiento, su absoluto abandono y su escandalosa pasión a la portuguesa doña Guiomar de Castro, dama de la reina.” Se trata de un diálogo entre Mingo, que representa al pueblo y Gil Arribato, que representa a la aristocracia. Relata la decadencia de la corte del pastor Candauro (Enrique IV) y da cuenta de los abusos de los nobles gracias a la imbecilidad del monarca.

³⁹⁵ SURTZ, Ronald E: Op. Cit., pp. 90-91.

El texto conservado del *Auto de la Pasión*, en el libro de cuentas de la capilla de san Blas en al catedral de Toledo calificado de borrador por la inexistencia de ciertos fragmentos; precisamente por la elipsis de las escenas más difíciles de representar, se valoró que se debiera a la pérdida de los mismos.

Desde un punto de vista de la decisión de un director de escena, puede que a una cuestión de técnica de representación espectacular para la que aún no había palabras que lo expresaran, pero si, una conciencia de su la necesidad de representar con propiedad: *dignidad y devoción*. El encargado de las cuentas y dramaturgo aficionado, carecía del lenguaje de la dramatización, quizá simplemente prefirió narrar las escenas más cruentas que son evocadas más tarde en el texto.

Por otro lado, no podemos dejar de observar, que esta carencia de ciertas escenas nos sugiere un recurso de la técnica de improvisación: empezar las escenas *por la mitad*³⁹⁶. Evidentemente en el caso de la improvisación, se trata de una *mitad* indeterminada (el texto como tal no existe), que busca dinamizar al máximo la escena evitando las grandes explicaciones a través de elipsis, que son justificadas por los improvisadores con sus acciones y sus palabras en el aquí y ahora de su representación. Ahora bien, en ambos casos, se convierte al público en cómplice de la construcción dramática, le supone el esfuerzo de ir reconstruyendo junto a los actores un texto inexistente, en el caso del Planto de nuestra Señora el público conoce toda la historia omitida en el silencio escénico.

Dejando a un lado esta especulación sobre un tipo de decisión difícilmente demostrable de la aún frágil teoría de la dirección escénica medieval, podemos sin embargo advertir en el texto, que los episodios de la historia sagrada son representados de un modo *oblicuo*, mediante las palabras, pero sobre todo a través de la reacción del personaje ante la contemplación del episodio narrado al público:

(...) *la acción, es decir, la historia de la Pasión de cristo, ya aconteció, y los personajes que intervienen en el llanto no hacen más que reaccionar a ella*³⁹⁷.

³⁹⁶ HALPERN, Charna. CLOSE, Del. JOHNSON, Kim "Howard": *La verdad en la comedia*, Barcelona, Ediciones Oblisco, 2004, p. 116.

³⁹⁷ SURTZ, Ronald E: Op. Cit., p. 24.

Para Surtz los personajes son una ficcionalización de los espectadores, los testigos de la Pasión, pero el filólogo no considera que precisamente ese es el primer cometido del actor: reaccionar y no otra cosa es jugar en escena. O en otras palabras *escuchar* es:

(...) *ver aquello de lo que se está hablando, y hablar es dibujar las imágenes visuales*³⁹⁸.

Si bien, más adelante profundizaremos en el término de la escucha escénica como parte imprescindible de la técnica del actor cómico, observamos que la stanislavskiana fórmula tenía un remoto precedente medieval: el actor como evocador de imágenes a través de las palabras, que surgen como tipo de mirada al interior de sí mismo y que hablan no solo al oído sino también a los ojos del público. Actuar *con verdad* no es representar solamente la vida externa de un personaje, sino, adaptar las propias cualidades humanas a la vida de esa otra *persona* y poner en ello su *alma*:

*Estando ya listo (el retrato), sólo necesita marco, esto es, llevarlo al escenario y entonces el espectador dirá: “Ese es Tartufo”, o “El actor no ha hecho un buen trabajo...”*³⁹⁹.

Dicho todo lo cual, entendemos que sobre los textos del teatro litúrgico medieval y también en las formas de teatro profano, existen rasgos de la teatralidad que acompaña a toda ceremonia litúrgica⁴⁰⁰ y marcas que indican el tipo de posible solución de representatividad. Entre estas nos interesan las dadas al desempeño de los personajes por parte de los actores, o *pre-actores* dado que no existía el desempeño profesional, pero sí la puesta en escena de ciertas formas de representación ante un público. Estas experiencias, de algún modo, forman parte de la herencia escénica a través de la experiencia en dos sentidos: en una primitiva rutina técnica y en la recepción-educación del público. En ocasiones, tan entregado como aquel Cristóbal de Villalón, que nos

³⁹⁸ STANISLAVSKI, Konstantín: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona, edición de Jorge Saura, Barcelona, Alba, 2009, p. 153.

³⁹⁹ STANISLAVSKI, Konstantín: *Preparación del actor*, editorial Psique, Buenos Aires, 1954. Traducción de Ricardo Debenedetti.

⁴⁰⁰ HERMENEGILDO, Alfredo: “Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la edad media castellana” en *Teatro y espectáculo en la Edad Media...*, pp. 92-113. Hermenegildo concluye en el problema del establecimiento de la dramaticidad de este post-texto dramático, que se comporta como una especie de cuaderno de dirección y, que si bien contiene los rasgos de teatralidad, carece de la necesaria capacidad para albergar el enfrentamiento de unos personajes con otros o consigo mismos.

informa en *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* de 1539 de una de las primeras noticias de la profesionalización del teatro español:

*En las representaciones de comedias que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza & industria como agora, porque viuen seys hombres asalariados por la Yglesia de Toledo, de los quales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahazen todos los descuydos & auisos de los hombres, como si Naturaleza, nuestra vniversal madre, los representase allí. Estoy tan admirado de los ver, que si alguno me pudiera pintar con palabras lo mucho que ellos en este caso son, gastara yo grandes summas de dineros o mendicando fuera por los ver, avnque estuvieran mil leguas de aquí*⁴⁰¹.

Este texto nos revela algunas cuestiones sobre la profesionalización:

- De los precedentes espaciales a la construcción de establecimientos específicos para la representación teatral, en el que se desarrollará un espectáculo con mayor *agudeza & industria*, para el público de las representaciones en sagrado y de las representaciones privadas o en salones cortesanos.
- Tales espacios se erigen por una necesidad: un gran público heterogéneo acogido en los futuros corrales. Necesidad, o pantagruélica hambruna de arte farsesco que el autor describe en el exagerado argumento *gastara yo grandes summas de dineros o mendicando fuera por los ver, avnque estuvieran mil leguas de aquí*.
- En los mismos espacios y ocasiones se ha formado aunque los que *en la representación contrahazen todos los descuydos & auisos de los hombres*, los primeros comediantes (actores-autores) van desempeñando un nuevo oficio; son artesanos, en su mayoría, que también han aprendido a interpretar ante los nobles y en las representaciones sacras como *asalariados por la Iglesia*.

La novedad de este nuevo arte que va poco a poco consolidando espacios, público y *oficiantes*, veremos que no estará tanto en la parte literaria (los temas heredados de los clásicos, la novela, la comedia erudita o el teatro pastoril cortesano)

⁴⁰¹ SHERGOLD, Norman D.: Op. Cit., p. 151.

sino en *la manera de exhibirlos, en su tratamiento escénico*⁴⁰². Se trata entonces, como hemos observado en páginas anteriores de una *organización consciente*⁴⁰³ de elementos festivos heredados del carnaval, a medida que estos oficiantes se profesionalizan. Una proyección organizada de la algarabía del carnaval traducida en un texto creado por un dramaturgo y encarnado por actores en presencia de un público que concede a través de su risa la calidad de risible.

A. Lo carnavalesco y la profesionalización. Juan del Encina y Lope de Rueda.

Nuestro análisis de la génesis de la comicidad parte de los precedentes en la encarnación escénica de lo carnavalesco en los géneros breves en la figura de Juan del Encina y la profesionalización del teatro como parte imprescindible de la conformación de lo cómico a través de sus principales valedores; los actores, a través de algunas calas en la profesionalización de Lope de Rueda y su teatro como consecuencia de esta nueva percepción del teatro como objeto artístico y venal.

Juan del Encina (1469-1529). El llamado *patriarca del teatro español*, se relaciona con la emancipación del texto-espectáculo de la fiesta. Se encuentra a medio camino de varias influencias: el medievalismo castellano, el renacentismo italiano y la tradición virgiliana, de cuyo parentesco da cuenta la denominación de sus piezas como *églogas*.

Sus églogas son la incorporación de lo carnavalesco a la escena, pero también la conquista del espacio de lo teatral sobre el boato nobiliario de las fiestas cortesanas que escenifican y amplifican el ritual de la vida aristocrática⁴⁰⁴:

Si en el fasto cortesano el texto dramático no es, en un principio, más que un elemento de apoyo, y sólo bastante después pasará a ser un componente

⁴⁰² DIAGO, Manuel Vicente: "Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional español" en *Criticón*, nº 50, 1990, pp. 41-65 (p. 58).

⁴⁰³ FAVA, Antonio: Op. Cit., pp. 34-35.

⁴⁰⁴ OLEZA, Juan: *Hipótesis sobre la génesis...*, pp. 9-45.

*tan específico que llegará a estructurar en torno a sí todo un espectáculo autónomo -aunque este proceso lo conocemos mal en sus fases y en su evolución territorial-, lo más razonable es pensar que la última fase lógica (que no cronológica) se corresponde con la independización del texto-espectáculo del conjunto de la fiesta*⁴⁰⁵.

Esta independencia del texto-espectáculo del conjunto de la fiesta también se relaciona con la circunstancia de la progresiva profesionalización del trabajo, necesaria para la división del trabajo en una sociedad y también en la conformación de un arte colectivo como es el teatro. Parece lógico pensar además que, si los primeros creadores de piezas dramáticas también eran actores, debieron imitar el teatro cortesano a su alcance, incorporando elementos propios que van generando una nueva idea de espectáculo⁴⁰⁶.

Encina desempeña en ocasiones las labores del bufón de corte: funcionario al servicio de una casa nobiliaria, con licencia y deber de divertir a sus señores. No sólo escribe el texto, sino que hace funciones de director organizando el espectáculo y a los actores, incluso actúa él mismo.

Su contribución más notable como dramaturgo se debe a su pericia para reunir y seleccionar materiales dispersos del teatro castellano del siglo XV. Encina no sólo recopila materiales de origen propiamente dramático, sino también elementos literarios que le sirven de base a sus composiciones. En su selección textos del *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, que es la sustancia para la *Égloga representada la misma noche de Antruejo*⁴⁰⁷, el mérito del reside en resumir largas tiradas hurtadas de la *Batalla de don Carnal y doña Cuaresma* eficazmente carnavalesca. Los personajes, los pastores Bras y Beneito, son tomados a su vez de una composición anterior: *Égloga representada en la noche postrera de antruejo*.

Como es sabido, todo el diálogo en la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* gira en torno a la comida, que comienza con una escena muda en la que vemos un personaje, Beneito, que cena *tendido en el suelo, de gran reposo*, por un tiempo indefinido, a nuestro juicio el tiempo suficiente para colocar al espectador en situación

⁴⁰⁵ OLEZA, Juan: ídem, pp. 15-17.

⁴⁰⁶ DIAGO, Manuel Vicente: "Lope de Rueda y los orígenes...", p. 56.

⁴⁰⁷ ENCINA, Juan del: *Teatro completo*. Edición de M. A. Pérez Priego, Madrid, editorial Cátedra, 1998.

de comedia; el incierto (que no ilimitado) tiempo necesario para dejar escapar una primera risa, que si es no lograda, de seguro la provocará la entrada de Bras y su aviso “¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!”, se produce un choque entre dos energías diferentes.

La escena que sucede *en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban*, podría parecernos una proyección en el plano de cómico de la cena que los nobles celebraban esa misma noche (el público receptor de la égloga) y probablemente en el mismo espacio en que tenía lugar la representación. Se produce un desdoblamiento que vincula al espectador con la escena misma en un juego especular:

*De la misma manera que el espejo nos refleja una imagen casi contemporánea, esas primeras representaciones ofrecieron a los ojos de los nobles un juego similar: la presencia en la misma persona corporal de dos seres distintos: uno real, el otro virtual*⁴⁰⁸.

O en las palabras de Timoneda, *el espejo de los necios llamo yo a esto, en que cada necio se conoce; se le dice quién es a quien*⁴⁰⁹ que nos conecta con la imagen renacentista de la locura, a través del actor (*representante*) como *speculum mundi*:

Pues sois, en l'arte cómico famoso, espejo, ejemplo, aviso provecho de sabios.

Tales pistas, que nos acercarían al universo de la parodia y la farsa medieval⁴¹⁰, nos pueden incluso conjeturar la posibilidad de unos comediantes apurando los restos de la cena aristócrata. Posibilidad que expongo como mera opción de puesta en escena, que desconocemos, pero no tan inverosímil si consideramos la abundancia de tales banquetes, el hambre ancestral de los comicastro y la posibilidad de oro de aprovechar

⁴⁰⁸ ARRÓNIZ, Othón: *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 36-37.

⁴⁰⁹ BRANDT, Sebastián: Op. Cit., p. 45. Como obra pictórica se le sitúa al lado de dos cumbres del siglo XV en Alemania: *la Biblia de Lübeck y el Apocalipsis*.

⁴¹⁰ SAINZ ROBLES, Federico Carlos: *El teatro español historia y antología*, tomo I, Madrid, M. Aguilar editor, 1942, pp. 45-78. Por otro lado, nos alejarían de otros ingredientes que se han señalado en la gestación del teatro nacional como son el drama litúrgico y el drama de ideas. Más concretamente del llamado alegorismo del siglo XV; diálogos de ideas llegado de Italia (en las naves aragonesas de Alfonso V) desarrollado por Dante, Petrarca, Bocaccio, Cino de Pistoya y Giustanini, relacionado con la llamada máscara erudita: contrapunto a la naturalidad, necesita procesarse para llegar al conocimiento – posible antecesor del culteranismo y el conceptismo -.

la ocasión para comer como Duques, con el beneplácito del auditorio satisfecho y el pago en especie a los subalternos del que hablaremos más adelante.

El texto enfatiza la exageración de acciones y deja traslucir, dejando a un lado el análisis del uso de figuras retóricas en la composición del diálogo, un gran dinamismo en la praxis a través de la importancia a todo lo gestual como herramienta de provocación de la hilaridad de los comensales. Tomemos la disputa por acaparar un tarro de leche, *manjar* con el que estos pastores brindan⁴¹¹:

Beneito: *Daca acá, Pedruelo, daca,/saca, saca./Comamos a muerde y sorve,/y uno a otro no se estorve.*

Bras: *Si es de vaca, / es perdañosa y vellaca.*

Beneito: *Bien sabe, si no es muy fraca,/la vacuna.*

Pedreruelo: *Yo os la daré cabretuna,/y avéis de sorver a estaca./Sorve, sorve tú primero,/Bras cabrero./¡Cómo sorves descortés!*

Bras: *Sorva Beneito después,/qu'es vaquero,/y dis Lloriente ovegero.*

Pedreruelo: *Yo quiero ser el postrero/por sorver/huertemente a mi prazer,/pues que yo traxe el apero.*

Lloriente: *Beneito, pues sos umano,/sorve llano.*

Pedreruelo: *¡Hideputa! ¡Y cómo sorves!*

Beneito: *Calla, calla, no me estorves/a mi mano,/no me habres tan temprano.*

Lloriente: *Daca acá, Beneito hermano,/sorveré,/que llugo se lo daré/a Pedruelo bueno y sano.*

Toda la escena es una lucha por acaparar el foco de la risa en alcanzando el objeto que contiene la bebida, que por otro lado contrasta con el vino que normalmente se bebe en las celebraciones. Podría no ser leche, pudo ser incluso parte del vino que sobró a los comensales.

Encina sabe jugar hábilmente la relación entre la escena y el público: la *trasgresión de la cuarta pared* es asimilada no sólo como parte de la poética de su puesta en escena sino como una potente herramienta de traducción en clave dramática-cómica de un afán personal de *negocio*. Atraviesa la línea entre ficción y realidad, también en beneficio propio, con intención de medrar profesionalmente. Comparece ante *Sesudos y muy devotos* señores en la *Égloga de las grandes lluvias* para realizar la petición de una plaza de sacristán.

⁴¹¹ ENCINA, Juan del: “Égloga representada la misma noche de Antruejo” (pp. 151-160) en *Teatro completo...* vv. 161-190.

Podría ser el propio Encina quien interpretara a Juan y utilizase el juego para agradar a los señores, aprovechado la coyuntura. El personaje es interpelado directamente sobre la cuestión y su respuesta deja traslucir este interés:

Rodrigacho: *El diablo te lo dará, /que buenos amos te tienes,/que cada que vas vienes/con ellos muy bien te va.*

Miguellejo: *No están ya/sino en la color del paño; /más querrán cualquier extraño/ que no a ti, que sos d'allá.*

Rodrigacho: *Dártelo an si son sesudos.*

Juan: *Sesudos y muy devotos,/mas hanlo de dar por botos*⁴¹².

Encina en su labor escénica destacó como creador de lo que hoy llamaríamos *secuelas*. A parte del caso citado de las dos églogas de carnaval posee otras íntimamente relacionadas, como la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* que es una especie de segunda parte de *Égloga representada en requesta de unos amores*.

Los nobles ante quienes se representaban ya conocen a los personajes, y de este modo se aprovecha un recurso que podemos calificar diacrónicamente de clownesco: la suspensión del tiempo en la entrada de un personaje, es decir dilatar una entrada que se sabe hilarante, un personaje que ya tiene el favor del público, y con ello mantener la atención y la expectación. Mingo (a su vez un pariente del Mingo Revulgo de las coplas atribuidas a Rodrigo de Cota) juega graciosamente a no querer entrar en escena, en total unos ochenta versos de entrada, que obviamente no transcribiremos al completo, hasta que por fin lo hace de modo triunfal:

Gil: *¡Ha, Mingo, quedaste atrás!/Passa, passa aacá delante./Ahotas que no se espante,/como tú, tu primo Bras./Asmo que tú pavor as./¡Entra, no estés revellado!*

Mingo: *¡Dome a Dios, que estoy asmado!/ No me mandes entrar más! (...) [al Duque y a la Duquesa] ¡Nuestramo, que os salve Dios /por muchos años y buenos!/Y a vos, nuestrama, no menos, / Y juntos ambos a dos. /Miafé, vengo, juro a ños, /A traeros de buen grado /El esquilmo del ganado, / No tal qual merecéis vos. (...)*⁴¹³

La *transformación* en nobles debía resultar risible para los espectadores a los que se dirigía el espectáculo; seguían viendo a los bobos tratando de igualarse a ellos. Tal vez una nueva burla encubierta, pues solo el atuendo parecía diferenciarlos, y no el

⁴¹² ENCINA, Juan del: "Égloga de las grandes lluvias" (pp. 191-200) en *Teatro completo...* vv. 105-115.

⁴¹³ ENCINA, Juan del: "Égloga de Mingo, Gil y Pascuala" en *Teatro completo...*, pp. 171-189, vv. 1-88.

nacimiento linajudo, al considerar que el cambio de sayo hace al noble, como el cambio de vestuario cambia al personaje. Además, recordamos; la nobleza esquivaba la posible *Némesis divina*, de un Dios que fulmina a aquellos que desean encumbrarse, si bien *de los pequeños no pasa cuidado*. Nobles a salvo del castigo divino, contentos con el intento fallido de los bobos de alcanzar su apostura, de cuyo juego no han de tener cuidado, y cómicos felices de regodearse en la impostura de su comedia.

De igual modo, la figura del escudero, de *Égloga representada en requesta de unos amores*, sirve de contraste, si bien no es otra cosa que el criado de un noble; en la época no tenía mayor rango que cualquier otro sirviente. Esta lid se produce en un plano de inferioridad, nuevamente encontramos un mecanismo de acento clownesco. El contraste de pares hace resaltar tosquedad del reto de personajes, aunque los bobos sigan siendo los protagonistas:

Escudero: *Dime, pastor, por tu fe, /¿qu'es lo que tú le darás / o con qué la servirás?*
Mingo: *Con dos mil cosas que sé. / Yo, mía fe, la serviré /con tañer, cantar, bailar,
/con saltar, correr, luchar, / y mil donas le daré. / Daréle buenos anillos, / cercillos,
sartas de prata,/buen Çeso y buena Çapata, /cintas, bolsas y texillos (...)*⁴¹⁴

Como vemos, la fortuna de la dramaturgia de Encina reside más en la *cocción* de elementos conocidos y rentables a nivel escénico, sobre todo cómicos, que en una aportación original en cuanto al nivel de fábula. Lo cual, sumado a las noticias de una preponderancia de la gestualidad, nos pone sobre la clave de un teatro más volcado sobre la misma praxis que sobre el texto, un *pre-texto* para desarrollar la comicidad.

Los pastores de las églogas de Encina tienen un discurso básico, pobre, sus únicas motivaciones son de tipo fisiológico, pero hay algo que no nos debe pasar por alto y es que el propio comediante podría ser considerado como bufón al servicio de una casa noble. Podríamos ver una evolución del bufón hacia el dramaturgo. Pasaríamos de la fórmula improvisada a un concepto más elaborado de representación, en el que el bufón busca un alter ego o incluso varios personajes que le ayudan a poner en escena un discurso, por básico que sea, con un texto predeterminado acompañado de una gestualidad preeminente.

⁴¹⁴ ENCINA, Juan del: "Égloga representada en requesta de unos amores" en *Teatro completo...*, pp. 161-170, vv. 113-124.

Lope de Rueda (h.1520-ca.1565). Rueda supone la superación paulatina de diversos aspectos técnicos del teatro que le precede y la adopción de la prosa en lugar del verso. Respecto a la controvertida influencia italiana en el teatro cómico de Lope de Rueda, viene de la mano de la preceptiva comedia erudita en su máximo esplendor a la llegada a nuestro país⁴¹⁵, en aspectos como la adopción de la prosa, la división en actos y escenas o la incorporación de elementos satíricos en el interior de la fábula. Ahora bien, considerando los datos que de la muerte del dramaturgo tenemos, anterior a 1667, fecha de la publicación de sus obras por Timoneda, trataremos el aspecto concreto de la *Commedia*⁴¹⁶ en la profesionalización del teatro áureo, en un capítulo aparte, dado que las noticias de presencia de cómicos italianos son posteriores a su fallecimiento y su supuesto enterramiento junto un loco inspirador cervantino⁴¹⁷:

*Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió), entre los dos coros, donde también está enterrado aquel famoso Luis López*⁴¹⁸.

Para cerrar este capítulo sobre su muerte, nos parece más adecuado confiar en el testamento que se encuentra en el en el tomo 111 del oficio 31, folio 56, en el archivo de Protocolos de la catedral de Córdoba, extendido ante Gonzalo de Molina el día 21 de Marzo de 1.565, ya que, aunque no nos confirma la fecha de su defunción, no existen documentos posteriores a la fecha de este documento que no fue firmado debido a su debilidad extrema. En este documento manda ser sepultado en la iglesia mayor de Córdoba junto a su hija Juana:

⁴¹⁵ CANET VALLÉS, José Luis: "Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda" en *Comedias y Comediantes*. Diago, Manuel V. y Ferrer, Teresa (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 79-90 (p. 87) Cfr. OLEZA, Juan. *Hipótesis sobre la génesis...*

⁴¹⁶ Nos referimos a la controvertida posibilidad de colaboración entre el autor y los cómicos del Arte expuesta por SÁNCHEZ ARJONA, José (*El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887 y *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, 1898) y rebatida por SENTAURENS, Jean (*Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984), creemos que merece un capítulo aparte el análisis de, entre otras cuestiones, la improbable participación de una compañía italiana en las fiestas del Corpus sevillano en fechas anteriores a la propia constitución de las compañías del arte hacia 1645.

⁴¹⁷ CRUZ CASADO, Antonio: "Reflejo de Córdoba en la obra de Cervantes" en *Sobre Cervantes*, Diego Martínez Torrón (ed.), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 137-169 (p. 146 y p. 157).

⁴¹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: "Prólogo al lector" en *Ocho Comedias y Ocho entremeses*, Florencio Sevilla Arrollo y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 24.

*E cuando á Dios nuestro Señor pluguiere que de mi acaezca finamiento, mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia mayor de Córdoba, en la sepultura donde está sepultada Juana de Rueda, mi hija*⁴¹⁹.

En cuanto al progreso en las rutinas técnicas desarrollados por Rueda cabe destacar la influencia de ciertas cuestiones tipo profesional. El asunto más importante en la profesionalización de las representaciones que tenían lugar en la celebración del Corpus, se debe a la municipalización de dicho festejo. Instituida la festividad en 1264 por Urbano IV, se conservan noticias de su celebración desde el siglo XIV. En ella concurría una mezcla el fervor religioso (la eucaristía y procesión) y manifestaciones festivas (representaciones, bailes y cantares).

Estas últimas se encomendaban a los diferentes gremios y oficios, de tal manera que limpiapozos, guanteros, ganapanes o tundidores, eran los encargados de representar y costear la festividad hasta que las ciudades se hicieron cargo de la misma. La queja de 1554 recogida por *Anales*, recoge el descontento en Sevilla de la mayoría de los oficios al alcalde de Corte, debido a los numerosos gastos y molestias que les ocasionaba, que tuvo como consecuencia la disposición de devolver a los oficiales y oficios la recaudación y su profesionalización:

*(...) que si la ciudad quería hacer jugos y danzas lo pagase de los propios y rentas que la Ciudad tenía y que no molestase a los vecinos*⁴²⁰

El ambiente teatral surgido al amparo del patrocinio de las ciudades, la estructuración gremial, el acceso en gran número de la burguesía a la universidad, fuente de innovación teórica y práctica sobre la práctica escénica, y una tradición del teatro religioso que provocó la profesionalización de actores amateurs, que competía por realizar la mejor puesta en escena, es decir se conquistaba la ley de la oferta y la demanda en un primitivo arte escénico, que trae consigo la diferenciación de repertorio por niveles económico-culturales y la adaptación de la representación al público receptor. Mayoritariamente este público que proporciona una nueva vida profesional

⁴¹⁹ RAMÍREZ de ARELLANO, Rafael: *Lope de Rueda y su testamento*, Madrid, Revista Española de Literatura, Historia, y Arte, nº 1, enero de 1901, p. 10.

⁴²⁰ SÁNCHEZ ARJONA, José: *Noticias referentes á los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, p. 9.

para los antiguos trabajadores manuales es burgués, erudito-universitario y noble, nada tiene que ver con el público popular de los corrales que más tarde se construirán⁴²¹.

Siendo su origen humilde entendemos que Lope de Rueda superó gradualmente su amateurismo, formándose por un tiempo indeterminado hasta ahora (documentalmente hablando), viendo y haciendo teatro de los que le precedieron y a nivel de espacio, ya no lo hará en sagrado, sino en casas principales, fundando el *arte histriónico* y ampliando sus *medios de ejecución*, es decir:

(...) *aprendiendo la teoría en la práctica, hasta que harto de representar papeles ajenos, concluyó por crearlos propios*⁴²².

De las noticias del siglo XVII del trabajo de *representante* de Lope de Rueda, nos ha llegado una visión deformada de la que dio cuenta Arróniz⁴²³, Oleza⁴²⁴ y Diago⁴²⁵, entre otros, nos referimos a la información a través de los escritos de otros escritores. Estos han de entenderse desde la perspectiva de la práctica del teatro profesional (textual) consolidado que no puede remontarse mucho más allá de los textos de Rueda y sus contemporáneos y dentro de la defensa de su particular preceptiva autorial y la controversia de su licitud. Son reflexiones particulares de cada uno de los autores que tiene su propia idea de lo que ha de ser el espectáculo teatral. Como señaló Diago, sólo así se entiende la interesada afirmación de Lope de Vega al sostener que *Lope de Rueda (o cualquier otro dramaturgo coetáneo, añadiríamos nosotros) respetó “el arte”*⁴²⁶.

*Lope de Rueda fue en España ejemplo / de estos preceptos, y hoy se ven impresas / sus comedias de prosa tan vulgares, / que introduce mecánicos oficios / y el amor de una hija de un herrero*⁴²⁷

Canet se aventura a asegurar que ninguno de ellos vio representar a Lope de Rueda, sino que sus ideas partirían en realidad de su experiencia como espectadores de

⁴²¹ CANET VALLÉS, José Luis : Op. Cit., pp. 84-85.

⁴²² COTARELO y MORI, Emilio: “Vida de Lope de Rueda” en *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, Madrid, Imprenta de La Revista Española, 1901, pp. 24-49 (cita p. 28).

⁴²³ ARRÓNIZ, Othón: Op. Cit.

⁴²⁴ OLEZA, Juan: *Hipótesis sobre la génesis...*

⁴²⁵ DIAGO, Manuel Vicente: “Lope de Rueda y los orígenes...”, pp. 41-65.

⁴²⁶ DIAGO, Manuel Vicente: *idem*, pp. 51-52.

⁴²⁷ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte nuevo...* vv. 64-68.

pequeñas compañías de actores semiprofesionales en las ciudades, y utilizando la popularidad de Rueda le culparon de las carencias técnicas de todo el teatro popular⁴²⁸.

Repasemos alguno uno de los tópicos más conocidos:

- *nunca salio de un mesón/ni alcanzó a vestir de seda*⁴²⁹... los datos del batihoja lo relacionan siempre representando en grandes ciudades representado a cargo de los gremios o municipios en las fiestas del Corpus, en representaciones privadas de la nobleza o de la burguesía, recibiendo en ocasiones el equivalente de un sueldo anual de un oficial artesano⁴³⁰,

- de lo cual se infiere que alguien que obtiene tan buenas ganancias lo construiría con mayor complejidad de decorado y vestuario, que *cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados* que cupiesen en un costal⁴³¹,

- además, aquellos que adquirirían su trabajo, también exigirían un repertorio adecuado y unas condiciones proporcionales en el desempeño de la puesta en escena y demás elementos técnicos⁴³², mejores que unos músicos que *tañían una guitarra, / y ésta nunca salía fuera, /sino adentro, y en los blancos, /muy mal templada y sin cuerdas*⁴³³. Imaginamos, que al igual que en las comedias, esos mismos espectadores silbarían a *los poetas que esperaban aplauso*⁴³⁴.

⁴²⁸ CANET VALLÉS, José Luis: Op. Cit., pp. 80-81.

⁴²⁹ RUFO, Juan: "Alabanzas a la Comedia" en *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (Toledo, 1596), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1923, pp. 309-313 en Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva...*, pp. 105-109.

Quien vio, apenas ha treinta años,/de las farsas la pobreza,/de su estilo la rudeza, /y sus más humildes paños,-/quien vio que Lope de Rueda,/inimitable varón, / nunca salió de un mesón, / ni alcanzó a vestir de seda,- /seis pellicos y cayados, / dos flautas y un tamborino,/ tres vestidos de camino / con sus fieltros jironados,- /una o dos comedias solas / como camisas de pobre /la entrada a tarja de cobre, / y el teatro así a solas, / porque era un patio cruel, / fragua ardiente en el estío, / de invierno un helado río, / que aun agora tiemblan del, / y porque estaba aún dudoso / si un oyente, siendo ilustre / y de un razonable lustre, / incurría en licencioso.

⁴³⁰ CANET VALLÉS, José Luis : Op. Cit., p. 81 y ss.

⁴³¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: Prólogo a *Ocho comedias y otro entremeses*, Madrid, 1615, en Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva...*, pp. 171-174

⁴³² CANET VALLÉS, José Luis: Op. Cit., pp. 82-83.

⁴³³ ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de: "Loa de la comedia" (1603) en *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, vol. 18, pp. 347-349, en Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva...*, pp. 121-129.

(...) *digo que Lope de Rueda, / graciosos representante / y en su tiempo gran poeta, / empezó a poner la farsa / en buen uso y orden buena. / Porque la repartió en actos, / haciendo introito en ella, / que ahora llamamos loa, / y declaraban lo que eran. / Las marañas, los amores, / y entre los pasos de veras, / mezclados otros de risa, / que porque iban entre medias / de la farsa, los llamaron / entremeses de*

Los datos del trabajo de Lope de Rueda como mercancía susceptible de percibir una contrapartida económica se reflejan, entre otros documentos, en el citado documento testamentario, en el que además de las mandas sobre su enterramiento también dispone el pago de las deudas pendientes y completar el cobro de algunas representaciones, y por el que sabemos que estuvo representando una farsa doce días en la casa del clérigo Juan de Figueroa a razón de ocho ducados por día⁴³⁵.

También encontramos noticias de sobre la remuneración del cómico en los libramientos recogidos en el Archivo municipal sevillano, que con motivo de las representaciones obtuvo con los autos *Navalcarmelo* y *El hijo pródigo*, que además fue premiado con 8 ducados por ser el prima a *la persona que mejor representación sacase en los carros el dicho día en la fiesta del Corpus* de aquel año 1559 en el que probablemente interpretó el papel de un bobo llamado Jordán⁴³⁶.

De igual modo, ciertas cuestiones profesionales también podemos verlas en relación con la construcción de sus personajes: escritos por él mismo para su lucimiento y para desarrollo de sus cualidades como comediante. Su elección de un determinado personaje, como pudiera ser ese bobo, Jordán, viene a ser una forma de ofrecer su mejor producto: él mismo.

Los simples de Lope de Rueda que presentan en compañía de otros personajes situaciones grotescas que satirizan la parquedad de los primeros, serían una evolución de los pastores de las églogas y representan una progresión en la construcción del personaje de comedia, que nos llevaría al gracioso, al menos en el plano la efectividad cómica.

Los personajes de Rueda, felices en su propia ignorancia, fuente de sus desgracias, al contrario que los protagonistas de las grandes tragedias, encuentran finales deshonrosos o a palos a sus desventuras. Primera nota de un mundo de cachiporra y de risa burdamente obtenida por la vía del fustigamiento al pelele deshonrado. Dada la naturaleza cómica de las piezas, no pierden el tiempo a la hora de ponernos en situación y desde el primer momento muestran su agudeza cómica que es de una simpleza estúpida, como por ejemplo este juego de palabras:

comedia,- / y todo aquesto iba en prosa / más graciosa que discreta. / Tañían una guitarra, / y ésta nunca salía fuera, /sino adentro, y en los blancos, /muy mal templada y sin cuerdas...

⁴³⁴ ALCAZAR, José: Op. Cit., p. 333.

⁴³⁵ RAMÍREZ de ARELLANO, Rafael: Op. Cit., p. 10.

⁴³⁶ SÁNCHEZ ARJONA, José: *Noticias Referentes...*, p. 10 y ss.

Breçano: (...) ¡Hola, Cevadón, sal acá!

Cevadón: ¡Señor, ah, señor! ¿Llama vuessa merced?

Breçano: Sí, señor, yo llamo.

Cevadón: Luego vi que me llamava.

Breçano: ¿En qué vio que le llamava?

Cevadón: ¿Diz que en qué? En nombrarme por mi nombre.

Breçano: Ora, ven acá; ¿conoces...?

Cevadón: Sí, señor, ya conuezco.

Breçano: ¿Qué conoces?

Cevadón: Essotro..., el..., aqueste... el que dixo vuesa merced.

Breçano: ¿Qué dixe?⁴³⁷

Se trata de lo que Oleza denominó *la apropiación de la escena* del personaje cómico. En esta entrada el texto se convierte en algo secundario: lo verdaderamente importante es esta toma del espacio del personaje que transforma todo el espectáculo en derredor suyo y en el que el desarrollo de la acción queda frenado por la exhibición de los recursos de comicidad que el cómico es capaz de desarrollar a partir de su propia capacidad de ampliar el texto a través de los recursos paraverbales, gestualidad, movimiento escénico, etc, en el que las relaciones entre *el actor y el público son las justificaciones últimas de esa teatralidad, no el texto*⁴³⁸.

La comprensión de la acción en el texto nos deja personajes esbozados dentro de un esquema repetitivo en el que se suceden situaciones de engaño y artificio escénico, cuya verosimilitud hemos de encontrarla en el propio juego escénico aceptado por el público receptor. La inmediatez de las primeras risas también tiene que ver con la propia mecánica del juego cómico. Ante un espectáculo de comedia la risa ha de aparecer en los primeros minutos, segundos, de la propuesta. Obviamente, esta comprensión de la acción también obedece a otras razones: los pasos servían de intermedios en las comedias largas y la acción se queda en el esquema básico útil a la representatividad. Esta subordinación se hace patente en la introducción de la siguiente pieza a través de la mediación de los personajes, como ocurre en *La tierra de Jauja*, en

⁴³⁷ RUEDA, Lope de: "Pagar y no pagar" (pp. 167-176) en *Pasos...*, p. 168.

⁴³⁸ OLEZA, Juan: *Hipótesis sobre la génesis...*, p. 33.

cuya última intervención Mendrugo anuncia: *Pero primero quiero dezir a vuessas mercedes, lo que m'an encomendado*⁴³⁹.

Tal tensión conlleva además una rápida individualización de los personajes. El espectador identifica a los personajes no solo por aquello que dicen sino además por cómo lo dicen: pronunciación inadecuada de un determinado fonema, ritmo incorrecto o extraño al tipo de enunciado o contexto, acentos (*diferenciar la lengua*) o simplemente inventando un lenguaje absurdo:

Samadel: *¡La gran bagasa que us parí!*

Cebadón: *No habla cristianamente señor.*

Breçano: *Sepamos, pues, en que lengua habla.*

Samadel: *Iuta drame o roquido dotos los durbeles.*

Breçano: *¿Qué dixo?*

Cebadón: *Que se los comió de pasteles*⁴⁴⁰.

Son las acciones las que muestran el verdadero sentido del texto enunciado o simplemente acentúan el contenido de las palabras. La acción, que es el más importante de los elementos de la poética aristotélica, es a través de la cual se muestra la fábula y los personajes, que quedan definidos según su forma de actuar. De lo cual se infiere la necesaria construcción corpórea a través de los actores que son aquellos que *revisten los caracteres a causa de las acciones*⁴⁴¹.

La praxis es la substanciación de una materia que no puede desligarse de su realización física, por lo que *dezir a vuessas mercedes*, no está tanto en la articulación de las palabras, en la estricta fonación de sonidos, que pueden ser enunciadas de un modo particular que resulte gracioso, sino en el resto de factores que influyen en su emisión como mensaje codificado. Cuando leemos el diálogo:

Alameda: *¿Quies que mienta? En esso mis manos por candil, no tienes necessidad de avisarme, que yo haré que tú quedes condenado y señor con quexa.*

Luquitas: *Que no dices bien, sino que yo quede desculpado y señor sin quexa.*

⁴³⁹ RUEDA, Lope de: fin el paso quinto “La tierra de Jauja” en *Pasos...*, p. 165. Fernando González Ollé y Vicente Tusón entienden que este paso es concebido con una finalidad similar a los introitos de en las comedias de Torres Naharro, véase “Transmisión del texto”, p. 24.

⁴⁴⁰ RUEDA, Lope de: “Pagar y no pagar” (pp. 167-176) en *Pasos...*, pp. 174-175.

⁴⁴¹ ARISTÓTELES: *Poética*, 1450a.

Alameda: *Assi iva yo a dezir, sino como quemava tanto aquella pimienta de los pasteles, háseme turbiado la luenga*⁴⁴².

Lo risible no está tanto en el juego de palabras, sino en la idea que nos hacemos de cómo ese texto es enunciado: las pausas, el ritmo, la recepción por parte del otro personaje/reacción lógica o ilógica. Esta recepción es un pilar fundamental en la fábrica de la risa y en el oficio de hacer risa se relaciona con la *escucha*.

Respecto a este tema, creemos que merece la pena dedicarle un pequeño paréntesis, dado que es un término fundamentalmente de la práctica del oficio escénico. La técnica de la escucha está ligada sobre todo al trabajo del actor y muy fuertemente al oficio de lo cómico y al área de la improvisación, ya que sin ella es imposible construir.

Debemos advertir que esta noción es totalmente contemporánea, sin embargo, la no conceptualización de este principio de la comicidad, no implica su no observancia. A groso modo es un estar atento con todos los sentidos a todo lo que pasa en el momento de la representación y entender qué está pasando⁴⁴³, y sobre todo, ser capaz de responder en la misma medida:

*Escuchar y responder son dos cosas distintas. Después de una propuesta, el intérprete debe dejar resonar las palabras dentro de su cabeza durante un momento para poder descifrar su significado*⁴⁴⁴.

A este momento de indeterminada duración en el que las palabras, las acciones, resuenan en nuestro cerebro a partir de la excitación de nuestros sentidos, es a lo que llamamos escucha los actores.

Para el actor cómico, su primera escucha es sobre su propio ser escénico, consciente⁴⁴⁵; escucha a su compañero, percibe todo lo que sucede en escena y la reacción del público para dosificar su trabajo. Dado que su trabajo es en gran parte deudor de una gestualidad marcada y utiliza en mayor medida que otros profesionales recursos derivados de la cinésica, elabora un universo de sensaciones a través de su propio recuerdo. No se trata de nada emotivo, sino a la recreación sensorial a partir de

⁴⁴² RUEDA, Lope de: "Los criados" (pp. 91-117) en *Pasos...*, pp. 100-101

⁴⁴³ CASTILLO, Carles: *Improvisación. El arte de crear el momento*, Ciudad Real, Ñaque, 2007, p. 120.

⁴⁴⁴ HALPERN, Charna. CLOSE, Del. JOHNSON, Kim: Op. Cit., p. 91.

⁴⁴⁵ HALPERN, Charna. CLOSE, Del. JOHNSON, Kim: ídem, p. 118.

los propios recuerdos mentales, así puede representar una silla que no está, una brisa, un hedor, un retablo maravilloso... Crea un entorno para su público⁴⁴⁶.

Cuando se habla de profundidad psicológica en la elaboración dramática de los personajes, se olvida que en el teatro el pensamiento es acción y palabras, pero sobre todo reacción. La lógica de la escena es la reacción de un personaje a las acciones o las palabras y así sucesivamente, se construye la comedia. Los sentimientos, las ideas, las abstracciones necesitan corporeizarse; esto bien lo entendía Calderón a través de todos sus personajes alegóricos; en teatro toda abstracción tiene que *suceder* y su existencia se la da el cuerpo y las acciones de los actores.

A esto nos referíamos en páginas anteriores cuando revisábamos la idea de Surtz sobre el personaje-actor que se comporta como una ficcionalización de los espectadores: el filólogo no llega a percibir que de conseguirse esa comunión (actor, personaje, público) se llegaría a una perfección en la tarea del actor: reaccionar es *vivir* en escena.

El actor, y especialmente el actor cómico, comparte a través de su mirada, todo aquello que piensa o siente en relación con la escena y suele anticipar a sus acciones y sus palabras⁴⁴⁷. Sin citar la escucha, ya hablamos de alguna técnica clownesca, imposible de calibrar sin la efímera realización del cómico en el aquí y ahora escénico, como es la ralentización de una entrada esperada, en la que obviamente el tiempo es indeterminado porque depende de la representación concreta: es decir la relación que se establezca entre el cómico y la sala. Es el caso de los bobos de las églogas, pero es manifiesta la analogía entre estos y los simples en cuanto al comportamiento inverosímil que también tienen los clowns como sujetos pasivos de nuestra risa. Actitud, que sin embargo algunos descartan para el gracioso que sería un sujeto activo⁴⁴⁸.

Se trata de un juego de correlaciones que se establecen en el plano de la comicidad. La carcajada del espectador brota de observar la desgracia ajena, de la ignorancia y las necesidades primarias con las que el público se identifica, pero que al mismo tiempo se siente capaz de superar y corregir. Los clowns sufren dócilmente los

⁴⁴⁶ HALPERN, Charna. CLOSE, Del. JOHNSON, Kim: ídem, p. 139.

⁴⁴⁷ JARA, Jesús: *El clown, un navegante de las emociones*, Sevilla, Proexdra, 2000, p. 104.

⁴⁴⁸ GONZALEZ OLLÉ, Fernando y TUSÓN, Vicente (eds). Introducción a la edición de *Pasos*, pp. 9-65, Cfr. ASENSIO, Eugenio. *Itinerario...*, p. 54: *el simple de Rueda es pasivo, igual que el segundo payaso que aguanta las bofetadas, objeto permanente de befas y burlas*.

desmanes de quienes los burlan, viven en el error, sufren una jerarquía, que sitúa al actor por *estatus*, por relación con otro⁴⁴⁹. Necesitan, como los simples, de un compañero de viaje en sus aventuras, que también actúa de la manera más absurda, y es capaz de provocar el error más estrepitoso, que descubre toda su cortedad. La función denigradora del personaje cómico, que actúa como *chivo expiatorio* ajeno a la región del honor, actúa además sobre los miembros de un determinado grupo social que se hallan marginados en referencia *al código de los valores estéticos, morales, religiosos, políticos, sociales... etc.*

Burlarse de ellos es una forma de liberación de la tiranía de lo normativo⁴⁵⁰, también con un cierto distanciamiento entre el pelele carnavalesco, que de algún modo no sufre el daño de los palos, por su condición de monigote de trapo y porque

*(...) además, la violencia que recibe este personaje se desarrolla principalmente en el plano de lo simbólico, lo que permite desplegar la risa sin sentimiento de culpa*⁴⁵¹.

Esto ocurre porque los pasos de Rueda alardean de su ficcionalidad, arrastrándonos hacia lo que tienen de fugaz espejismo carnavalesco, al que sucede el tiempo cuaresmal. Esta aceptación de la ficción escénica también se hace evidente en la continua interpelación al público y la práctica ausencia de *cuarta pared* desde la introducción de la trama, ¿a quién comunica Lucio su desdicha y la fortuna de hallar un necio que la mitigue? Siempre al público:

Lucio: *¡Oh, miserabelis doctor, quanta pena paciuntur propter miseriam! ¿Qué fortuna es ésta, que no haya reptado entodo el día de hoy reptata ninguna? Pues, ¡mirad quién asoma para mitigar mi pena!*⁴⁵²

En este sentido, se ha destacado la caracterizaron semiteatral previa de los personajes carnavalescos, que cederían así mismo una cierta metateatralidad a los simples de Rueda, de modo que algunos de estos aspectos ficcionales serían una deuda

⁴⁴⁹ LECOQ, Jacques: véase “Les clowns” en *Le corps poétique...*, pp. 153-161.

⁴⁵⁰ VITSE, Marc: “Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, elementos para una conclusión”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Colloque du Groupe d’Etudes sur le Théâtre Espagnol, Paris, CNRS, 1980, p. 213-219.

⁴⁵¹ VÉLEZ-SAINZ, Julio: “Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda” en *Teatro de Palabras*, monográfico sobre la metateatralidad, nº 5, 2011, pp. 17-28 (cita p. 20).

⁴⁵² RUEDA, Lope de: “Cornudo y contento” (pp. 137-146) en *Pasos...*, p. 137

de lo carnavalesco que sin embargo evoluciona hacia una mayor complejidad en cuanto al tipo de comicidad que desarrollan. Esto desde además desde la utilización de algunos elementos de procedencia carnavalesca, con los que los personajes representan ficciones que enredan la trama y facilitan situaciones absurdas. En *La carátula* sirve de disfraz una simple sábana y una máscara:

Salcedo: *Agora menester será, pues le he hecho encreyente a este animalazo qu'esta carátula es el rostro de Diego Sánchez, de hazelle una burla sobr'ella. Y es que yo me quiero ir a apañar con una sávana lo mejor y más artificiosamente que pueda, y le saldré al encuentro, fingiendo que soy el espíritu de Diego Sánchez. Y veréis que burla tan concertada será esta. ¡Sus! Voilo a ponerlo por obra*⁴⁵³.

Nótese que Salcedo apela la atención del público, *¡Sus!*, al que revela la preparación de la trama, *veréis que burla tan concertada*, de forma que lo hace participe en cierto modo del engaño, un cómplice omnisciente. Además, esta ficcionalidad ha sido contemplada desde una actitud que acerca a los personajes a la posición autorial, al manifestar la propia ficción del teatro a través de sus comentarios, lo cual nos conduce a una función mediadora entre el autor y la obra⁴⁵⁴, que ampliaremos en un capítulo aparte en la figura del gracioso.

B. El entremés. La consolidación del esquema de juego de la comicidad escénica.

El término entremés aparece en la primera mitad del siglo XVI, con varios significados: disfraz y sorpresa, disparate y absurdo o embrollo grotesco. La acepción dramática y la de mascarada y disparate grotesco conviven hasta ser sustituida por la teatral que conocemos⁴⁵⁵. En ninguna de las primeras acepciones la palabra ha adquirido aún las connotaciones dramáticas que alcanza en el primer entremés suelto que se conserva incluido en el *Cancionero* de Orozco, encabezado por:

⁴⁵³ RUEDA, Lope de: "La carátula" (pp. 119-135) en *Pasos...*, pp. 127-128

⁴⁵⁴ VÉLEZ-SAINZ Julio: Op. Cit.

⁴⁵⁵ LÁZARO CARRETER, Fernando: "El *Arte nuevo* (vs. 64-73) y el término entremés" en *Anuario de Letras*, vol. 5, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, pp. 77-92.

*Sigúese un entremés que hizo el auctor a ruego de una monja paríenta suya evangelista, para presentarse, como se presentó en un monasterio de esta cibdad día de Sant JUAN EVANGELISTA*⁴⁵⁶

Es una recopilación de textos en la cual ya se hace referencia en páginas anteriores a un entremés que sucede entre un procurador y un litigante⁴⁵⁷. También es conocido el diálogo entre Becerra y Escobar, en el prólogo de la Comedia de Sepúlveda de 1547 en el que, además de dar cuenta de la costumbre de representar en casas privadas (*por aquí es la casa donde dicen que se representa la comedia esta noche*), se describe la función dramática de estas piezas:

Becerra: (...) *no os puede dar gusto el sujeto así desnudo de aquella gracia con que el proceso dél suelen ornar los recitantes y otros muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia, que tienen cuerpo en el sujeto della; pero prosupuesto esto, si todavía queréis saberlo, os diré lo que se me acuerda dello*⁴⁵⁸.

La misma vinculación con la significación dramática se colige del uso del término en la Comedia sin título de Juan de Pedraza de 1597 *en cuyo principio, se hará por entrada el entremés de yuso contenido*⁴⁵⁹.

En realidad, el entremés es por lo que nos importa como escalón en la génesis cómica, la misma cosa: en la relación terminológica entre *paso* y *entremés*, concurrió el triunfo de la etimología popular que veía en *entremés* algo intercalado: *porque iban entremedias / de la farsa, los llamaron / entremeses* y la definición de Covarrubias, a tenor de la cual, el concepto y su término estaban muy exactamente fijados:

Entremés está corrompido del italiano, intremeso, que vale tanto como entremetido, o enxerido, y es propiamente una representación de risa y

⁴⁵⁶ HOROZCO, Sebastián de: *Cancionero*, Sevilla, Sociedad de bibliófilos andaluces, Imprenta de D. Rafael Tarascó y Lassa, 1874, p. 167.

⁴⁵⁷ HOROZCO, Sebastián de: ídem, p. 159: “Mientras vuelve el ciego, pasa un entremés entre un procurador y un litigante...”

⁴⁵⁸ SEPÚLVEDA, Lorenzo de: *Prólogo de la comedia de Sepúlveda: ahora por primera vez impresa según el manuscrito del Excmo. sr. D. Marcelino MENÉNDEZ y PELAYO*. Advertencia y notas de Emilio COTARELO y MORI. Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901, p. 16.

⁴⁵⁹ Cito por el artículo de Lázaro Carreter “El Arte nuevo (vs. 64-73)...”, p. 82, reproducida por Joseph E. Gillet, *Rev. Hisp.* LXXXI, 1933.

*graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia, para alegrar y espaciar el auditorio*⁴⁶⁰.

Como señaló Lázaro Carreter⁴⁶¹, poco importa que Timoneda no hablase de entremeses sino de pasos, ya que el término que designaba el objeto dramático ya estaba ampliamente difundido, de ahí que para Lope de Vega *Lope de Rueda fue en España ejemplo de estos preceptos*⁴⁶². Así lo atestigua también el conocido documento en que se cita por primera vez a Rueda como actor:

*Y estando algún tanto despejado el patio, salió, Lope de Rueda con sus representantes y representó un auto de la Sagrada Escritura, muy sentido, con muy regocijados, y graciosos entremeses" de que el príncipe gusto mucho, y el infante don Carlos, con los grandes y cavalleros que al presente estaban*⁴⁶³.

Principalmente, este enredo de términos se debe a que fijar límites entre géneros literarios suelen ser un trabajo complejo, de hecho, años antes a la noticia de la participación en el torneo por parte de Rueda, ya se había fijado de forma definitiva la definición de entremés, que no es más que la constatación de un género plenamente asentado. El *Diccionario de Autoridades* lo enuncia como sigue:

*Representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegar al auditorio*⁴⁶⁴.

El entremés tiene, en resumen, una especial querencia a los géneros contiguos y son varios los géneros literarios los que de algún modo lo han enriquecido. Asensio atribuyó a la facecia; la vivacidad de las réplicas y el ritmo trepidante en su consecución corpórea y a *La Celestina* y la novela picaresca; los tipos, situaciones y motivos⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: Op. Cit. s.v.

⁴⁶¹ LÁZARO CARRETER, Fernando: "El *Arte nuevo* (vs. 64-73) y el término entremés...", p. 90.

⁴⁶² VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte nuevo*..., vv 64-65.

⁴⁶³ FERRER, Teresa: "Torneo organizado por el conde de Benavente en su villa de Benavente para festejar a Felipe II (1554)" en *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*. Valencia, Universidad de Valencia, 1993, pp. 177-180 (cita p. 180).

⁴⁶⁴ *Diccionario de Autoridades* - Tomo III (1732), s. v.

⁴⁶⁵ ASENSIO, Eugenio: "El entremés y los géneros contiguos" en *Itinerario*..., pp. 24-40.

En cuanto a la descripción de tipos y costumbres en la que siempre incurre al describir el género entremesil, se trata de *síntesis de observación y creación*⁴⁶⁶.

Queremos subrayar la imposibilidad de llevar la vida tal cual es al escenario: la raíz del arte dramático reside en la necesidad de re-construir dramáticamente, manifestada la necesidad de re-conocerse del ser humano (público) a través de la construcción que hace de sí mismo, de acuerdo, como dijimos, con la *interpretación ficticia, y sin embargo sincera*⁴⁶⁷, que hace de sí mismo, nos recuerda que el público no va a verse a sí mismo, sino que va a ver y oír aquello que reconoce como propio. Una pieza de teatro por más que pueda recoger una síntesis de la realidad, siempre será la realidad del teatro, poética de la vida, *su verdad imaginativa recreadora de la condición del hombre*⁴⁶⁸.

Por lo que concierne en nuestra exposición, nos parece acertado, expuesta la vinculación con el género anteriormente citado, los pasos, y su tendencia al contagio, volver sobre la comicidad. En concreto a la encarnación de esta, materia que penetra sin remedio en el área las polémicas de la licitud, pues estas son las que mejor argumentan el camino de encarnación artística.

Nos parece oportuno traer a colación un texto del padre Crespi, basado en el sermón que el mismo pronunciara precisamente el martes de Carnestolendas de 1646, en cuya atmósfera *tiene su lugar el alma del entremés originario*⁴⁶⁹. Crespi, que admite que todos sus argumentos pertenecen a los santos padres y doctores de la iglesia y por tanto se limita a ahormar con estos materiales su discurso⁴⁷⁰, reprueba la maldad de las representaciones que se funda en la mezcla de lo lícito con lo deshonesto o torpe. Aunque en la belleza de la poesía y el ingenio de las palabras no se advierte la deshonestidad de la representación no basta la censura sobre el texto, porque lo lascivo de los amores no va tanto en las palabras como en todo lo que *va mezclado o encubierto debajo del ingenio y de la agudeza* de las acciones, el vestuario, la presencia de mujeres y la relajación de los bailes y entremeses, fuente de lascivia:

⁴⁶⁶ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 32.

⁴⁶⁷ PIRANDELLO, Luigi, Op. Cit., p. 118.

⁴⁶⁸ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 33.

⁴⁶⁹ ASENSIO, Eugenio: *idem*, p. 20.

⁴⁷⁰ Padre D. Luis de Crespi. "Respuesta de una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España" en Emilio COTARELO y MORI, *a de las controversia...*, pp. 192-195.

*El modo lascivo de representar no suele estar en los libros sino en las personas; de ordinario le bailes lascivos, sátiras y entremeses no se suelen reconocer, o se añade después de haberlas aprobado (...) ¿Qué es posible que no provoca decir un hombre a una mujer mi vida, mis ojos, mi alma, mis amores, etcétera; dame los brazos? etc, y a la margen el autor “abrazándose”, etc. ¿Tampoco provoca salir una mujer medio desnuda ó salir vestida de hombre?» (...) Y el modo de representar, que no está en los libros, lo aviva de manera que no es posible ponderarlo. Lo que en los bailes se dice y se hace no me atrevo a escribirlo*⁴⁷¹.

Los entremeses por lo tanto, no recogen todas las acciones que son dejadas al arbitrio de la improvisación (o no) del comediante, en cuyo trabajo no se puede adivinar lo suficiente en las indicaciones *a la margen*, ya que más allá de la sensualidad de las palabras y de la sola presencia de la mujer, el verdadero problema está en *el modo de representar, que no está en los libros*; los actores lo avivan, es decir, se las ingeniaban para proyectarlo de modo que era imposible medir la dimensión real de las palabras impresas, de la *maraña*; según Covarrubias son los enredos que hay en las comedias, también presente en los entremeses, y por lo que según sus detractores serán todas *indecentísimas*:

*(...) si alguna hay que puede ser útil, va tan mezclada con otras circunstancias dañosas (...) los enredos y las marañas de los intermedios*⁴⁷².

Similar opinión merecen para el padre Mariana los *movimientos deshonestos de farsantes y sus voces tiernas y quebradas*. Lo que importa a los críticos eclesiásticos, es por tanto *la torpeza de sus meneos*⁴⁷³, más allá de las palabras, que se suceden en la puesta en escena. Cabría preguntarse, si era cierto que nunca llegó a pisar teatro alguno, ofreciendo tan informado testimonio de la grave deshonestidad de los entremeses y cantares, que *daban a entender la deshonestidad bien de forma directa, bien a través de la insinuación*:

⁴⁷¹ Padre D. Luis de Crespi en Emilio COTARELO y MORI,

a de las controversia..., pp. 194-195.

⁴⁷² Fray José de Jesús María en Emilio COTARELO y MORI,

a de las controversia..., p. 370.

⁴⁷³ Padre Mariana en Emilio COTARELO y MORI,

a de las controversia..., pp. 429-437 (cita pp. 430-431).

*(...) pues igualmente es deshonesto lo uno y lo otro, igual daño acarrea y no menos enciende los ánimos de los oyentes, la memoria de la torpeza despertada con artificio, que es cuando se refiere abiertamente, tanto más, que es más dificultoso de huir y evitar al que con asechanzas acomete. (...) pues es cierto que abiertamente ó de callada, casi en todas sus representaciones, proponen á los oyentes, torpeza y deshonestidades*⁴⁷⁴

El documento pone de manifiesto que el mayor problema del arte pecaminoso del cómico se halla no tanto en el texto, sino en la articulación corporal del mismo, capaz de *estragar las costumbres del pueblo*, por lo cual se recomienda la presencia de personas que censuren, amonesten y frenen en la medida de lo posible estos gestos que no aparecen en las didascalias al margen, y de cuyo salario se encargarán los mismos histriones⁴⁷⁵ gesticulantes de deshonestidades.

De ahí la importancia de las consecuencias, sobre todo de contra-réplica, que desató el Memorial dirigido al rey Felipe II para que se levantase la suspensión en la representación de comedias en 1598 y que en el caso del entremés realizó la siguiente defensa:

*Los intermedios tampoco son desmedidos, y sólo se encaminan a ser graciosos, y aun no totalmente faltos de buenos ejemplos, y no menos perniciosas gracias que las que en ellos concurren se sufren a los truhanes y hombres de placer y se permiten*⁴⁷⁶.

La cita anterior nos advierte que la comicidad barroca se va gestando, desde esta impudicia que parte del perfil ajuglarado de la técnica histriónica, en la que los comediantes incorporaban procedimientos comunes en la obtención de la risa de los truhanes palaciegos, la fijación de tipos a través de los géneros breves y la presencia de temas comunes de los textos anteriores al género entremesil.

Además de la contribución de los géneros breves en el área del arte histriónico, es imprescindible hacer referencia a la importancia de la intertextualidad en los mecanismos de comicidad. Mecanismo, la intertextualidad, que como sabemos,

⁴⁷⁴ Ídem, pp. 433-434.

⁴⁷⁵ Fray José de Jesús María en Emilio COTARELO y MORI, *a de las controversia...*, p. 436

⁴⁷⁶ "Memorial impreso dirigido al rey Don Felipe II..." en Emilio COTARELO y MORI, *a de las controversia...*, p. 424.

*espantaba el pensamiento de los preceptistas, para quienes esta adhesión venía ser una anécdota episódica, y tan fuera de la fábula, en el continuo de la Comedia Nueva, como los sátiros que se usaban en las tragedias, para adular la melancolía*⁴⁷⁷:

*(...) la tragedia había mezclado a su acción los dichos sátiros para aguar la melancolía y dar risa a los oyentes (...) bien está que estas acciones sean episódicas, y fuera de la esencia de la fábula que en la verdad, la tragedia no consiente alegría en lo general*⁴⁷⁸.

La cita resume la idea del entremés como un añadido externo a la fábula para *adular la melancolía*, es decir algo que viene a atemperar el ánimo de aquellos que iban a oír la tragedia o como dijimos *que se entremete entre un acto y otro de la comedia, para alegrar y espaciar el auditorio*⁴⁷⁹. Aún los sátiros que aparecían desde la antigüedad, cuya función se aviene con el entremés, no tenían otra función que *aguar la melancolía* con su comicidad, aunque también como algo externo a la esencia de la tragedia, que no la consiente, pero la contiene. Una contradicción que toca el teatro áureo.

Contener es, nos dice la Real Academia, *dicho de una cosa: llevar o encerrar dentro de sí a otra, reprimir o sujetar el movimiento o impulso de un cuerpo y reprimir o moderar una pasión*.

La tragedia barroca contiene dentro de sí a los bufones; aún no sabemos si para reprimirlos o para moderar las pasiones que desencadena, del mismo modo que alberga al entremés dentro de sí, tal vez,

*(...) los sufre con modestia y parsimonia, a imitación de la matrona honesta, que se ve en ciertos días de gran fiesta, precisada a bailar por ceremonia*⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Filosofía antigua poética...*, Epístola V, “De la fábula”. pp. 174.

⁴⁷⁸ LÓPEZ PINCIANO, Alonso: ídem, Epístola IX, “De la Comedia”, p. 383.

⁴⁷⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: Op. Cit., s.v.

⁴⁸⁰ HORACIO: *Arte poética o Epístola a los Pisones*. Edición digital: Alicante-Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Biblioteca Nacional, 2008. Reproducción digital a partir de la edición de Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV, VImprenta Real, 1805, p. 32. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc00009>]

Migret in obscuras humili sermone tabernas;/aut dum vitat humum, nubes, et inania captet /Effutire leves indigna tragoedia versus,/ Ut festis matrona moveri jussa diebus/Intererit Satyris paulum pudibunda

Una y otra vez incidimos sobre el dominio de la tragedia sobre las formas cómicas y sin embargo, puede que sea esta precisamente la revancha de la potencia real de la risa sobre la hegemonía del discurso serio, una *superioridad en la inferioridad de lo cómico*:

*La cosa no me hace sufrir pues creo que ello es necesario de una Némesis o revancha, desquite de la cual la crítica es sólo un instrumento: elevar lo cómico significa privarlo del poder de hacer reír, significa neutralizarlo. El reparto es pues el correcto*⁴⁸¹.

La risa se opone a la purificación prolongada y lacerante de la tragedia en breves estallidos catárticos compartidos por la multitud riente, una solución momentánea al peso de la cotidianeidad frente al peso de los grandes mitos que la tragedia pretende purgar; incluso los grandes universales se concretan en un particular. La comicidad teatral hace que nos paremos sobre un punto concreto, focaliza nuestra atención sobre una partícula de una materia concreta pero su fuerza reside en que nos proyecta hasta los límites: así el hambre de un personaje, por ejemplo, se convierte el hambre universal a través de los tiempos⁴⁸².

La comedia comenzó con lo particular, haciendo blanco de las burlas a individuos concretos y más tarde recorrió el camino hacia lo universal, sin embargo, lo que Aristóteles no preveía en este aserto, es que una vez establecido lo universal, este se empezaría a fraccionar consecutivamente en universales más concretos *hasta llegar a personajes ficticios, que sin dejar de ser portadores de valores universales*, nos harían pensar en la naturaleza única de toda la gama de personajes cómicos que nos dan la impresión de original⁴⁸³.

La particularización cómica y la conversión en universales de ciertos personajes vienen a veces de la mano de la ambigüedad de algunos entremeses a medida que el género va adquiriendo una mayor madurez, y en cuyo camino literario como señaló

protervis... (...) Aquestos versos frívolos, chanceros/Mezclarse en la Tragedia no debieran; /Mas ya que en ella sátiros se inxieran, /No sedan disolutos ni groseros./ Súfralos con modestia y parsimonia, / A imitación de la matrona honesta / Que se ve en ciertos días de gran fiesta / Precisada a bailar por ceremonia...

⁴⁸¹ FAVA, Antonio: Op. Cit., p. 20.

⁴⁸² FAVA, Antonio: ídem, véase *Epícomico* en el glosario, p. 244.

⁴⁸³ OLSON, Elder: *Teoría de la Comedia...*, p. 114.

Bruce Wardropper⁴⁸⁴, se encuentra el enigma del laberinto de consecuencias en obras serias. Esta imprecisión de contornos aparece tanto en los entremeses satíricos cervantinos como en los quevedianos. Encontramos parecidos ingredientes en su composición y el objeto de la sátira, que en ambos, tiene una compleja respuesta. Tomemos por ejemplo las obras de ambiente hampesco de *La polilla de Madrid* y *El retablo de las Maravillas*:

- en el caso de Quevedo, a pesar de la sátira, no es la moraleja la principal preocupación del autor, sino la construcción técnica, en la intervención final de Mondoñedo:

Mondoñedo: *Este ha sido entremés con cuatro lobos./Guárdese ya la gente, qu'el robo no es de Elena solamente,/ sino de Luysas y Anas,/de Franciscas (...) Águedas y Juanas./ Que toda niña que se injiere en lobo/ella es Elena y su galán el robo*⁴⁸⁵

O, dicho de otro modo, el autor se sirve del engaño del teatro para además de explotar ridículamente su artificio, servirse de su efecto especular para reflejar el imperante interés económico que corrompe la vida cortesana y las relaciones entre hombres y mujeres⁴⁸⁶, al tiempo que arremete contra otros temas como *la prodigalidad de señoritos ricos y ociosos*⁴⁸⁷,

- en el *Retablo de las Maravillas*, la manta es descolgada y *la virtud del Retablo queda en su punto*⁴⁸⁸, para ser mostrada una y otra vez al pueblo, Cervantes ríe de la credulidad de los personajes, y al mismo tiempo tal vez ríe del gran dogma nacional de la pureza de raza. O en otras palabras, se atreve a cuestionar el problema de la convivencia entre castas, o *vivir conflictivo*, tema que abordamos en el capítulo dedicado a la contextualización de Calderon, y que ahora enfrentamos a la risa que funciona como una degradación de valores.

⁴⁸⁴ WARDROPPER, Bruce: *La comedia española...*, p. 204.

⁴⁸⁵ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 337.

⁴⁸⁶ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: "El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica" en *La Perinola*, nº 8, 2004 (Ejemplar dedicado a: Actas del Congreso Internacional: "Quevedo, lince de Italia y zahorí español", Universidad de Palermo 14-17 Mayo de 2003), pp. 201-234 (p. 203).

⁴⁸⁷ WARDROPPER, Bruce: *Teoría de la Comedia...*, p. 202.

⁴⁸⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, editorial Castalia, 1970, p. 182.

Cervantes convierte en cómica una situación a través de la degradación de un valor; la limpieza de sangre, que provocando el instintivo juicio de valor negativo que es la risa⁴⁸⁹.

Por otro lado, volviendo sobre la idea de comicidad del maestro Fava, en el Retablo se produce el recorrido de lo particular a lo universal:

- de la credulidad del personaje, a la credulidad humana como fuente de error;
- y la dogmática estupidez villana de los protagonistas, se prolonga al principio de limpieza de sangre de toda una casta, como hemos visto.

También encontramos en estas piezas el tema del *Gran teatro del Mundo*: los timadores de ambas nos muestran la delgada línea entre realidad y teatro. La credulidad de los estafados es equiparable al contrato que se establecen entre público y comediantes, pero sus consecuencias son nefastas. Como puntualizamos en el capítulo dedicado a la contextualización histórica del teatro de Calderón, el fin último de la dramaturgia es la representación del mundo, según la concepción particular de cada autor que, además, se produce en función de unas condiciones determinadas de producción y de recepción de su obra. En el caso del teatro áureo estas circunstancias vienen determinadas por la construcción de la urbe moderna como espacio teatral, *como gran espacio lúdico y simbólico*⁴⁹⁰, que como observamos, responde a una necesidad de imponer un imaginario colectivo⁴⁹¹ donde el poder se reafirma en la representación de sí mismo, una construcción retórica de una perspectiva del mundo concebida *para establecer uniformidades, preservar intereses y favorecer síntesis tranquilizadoras*⁴⁹² como ya dijimos.

En Cervantes, tiene igualmente una especial relevancia la crítica a temas que tocan la conducta de los religiosos; los personajes religiosos se van transformando progresivamente en pobres fantoches, influidos por la condenación a la sátira anticlerical posterior a Trento; los clérigos se sustituyen por sacristanes, de algún modo se produce esa particularización del objeto de burlas de la que hemos hablado. Advertimos, que en el caso de sus comedias, o en el mismo Quijote, se trata de manera

⁴⁸⁹ STERN, Alfred: *Philosophie du Rire...*, p. 47.

⁴⁹⁰ FLOR, Fernando R. de la: Op. Cit.

⁴⁹¹ DEBORD, Guy: Op. Cit., Axioma 24, p. 45.

⁴⁹² FLOR, Fernando R. de la: Op. Cit.

diferente al sector de religiosos ilustrado, *predilectos* de Erasmo⁴⁹³, la chanza que se dispensa al clero de los entremeses. Conocida la incertidumbre de si llegó a leer la proscrita literatura erasmista, los objetos de crítica en sus obras y su preferencia por la literatura humanística tienen, sin embargo, la influencia de los erasmistas entre los que se formó⁴⁹⁴.

El mismo influjo que busca una literatura que satisfaga al tiempo la razón y la moral se impone en el momento del nacimiento de la novela española y que trata de enfrentar a la realidad de un modo sesgado. Los sacristanes cervantinos del teatro ibérico desde el siglo XVI, son una clara continuidad en la línea evolutiva de la comicidad carnavalesca. Cervantes retrataba de modo grotesco la figura del oficiante religioso a través del sacristán⁴⁹⁵, en la línea reprobatoria erasmista de las costumbres del estamento eclesiástico, pintando un estamento próximo a la teatralidad, entendida como fingimiento, como el colmo de la falsedad y la estulticia.

Recordemos, por otra parte, la constante relación de los dramaturgos barrocos con el estamento eclesiástico, ya que como sucede con Calderón, son al mismo tiempo religiosos. De ahí la importancia de la intencionalidad de la comicidad provocada por la postración del ridículo, ya que esta se convierte en una risa *delatora*, es decir tiene una implicación ética, que para algunos no es paródica, sino que busca mostrar el ridículo, para nosotros, desea llamar la atención del público sobre el contraste de un valor (la vida humana) sobre un no-valor (la limpieza de sangre, de casta) o de un valor intrínseco sobre un valor instrumental: es decir se trata, de una degradación de valores para provocar un juicio de valor a través de la risa⁴⁹⁶:

Cervantes ridiculiza un poder social e institucional al que ni quiere seducir, ni puede vencer, sino simplemente burlar. No hay parodia, sino ridículo. La parodia es imitación burlesca de algo serio y Cervantes no imita burlescamente en sus entremeses nada que considere realmente serio, nada que

⁴⁹³ BATAILLON, Marcel: *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 792. Traducción de Antonio Alatorre.

⁴⁹⁴ BATAILLON, Marcel: ídem. p. 799 y ss.

⁴⁹⁵ CLOSE, Anthony J: "Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro" en *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.). Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, Vol I, pp. 27-38. Cfr. CLOSE, Anthony J.: *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

⁴⁹⁶ STERN, Alfred : *Philosophie du Rire...*, p. 47.

*él cree deba ser verdaderamente respetado por su valor, mérito o calidad inmanente*⁴⁹⁷.

En los entremeses de Cervantes se produce una síntesis de integración y disimulo de la crítica a través de ciertos mecanismos cómicos que ponen de manifiesto el juicio de valor del autor sobre la acción representada. Estos mecanismos son de todo tipo: verbal, gestual, vestuario, la codificación de personajes, así como podemos reconocer en la poética de sus entremeses tres recursos que ya hemos detectado en el nuestro análisis la estética de la comicidad del teatro de Encina y Rueda como son el diálogo dramático, la ficcionalización verbal de la realidad y el recurso del metateatro⁴⁹⁸.

Por cerrar nuestra alusión al Quevedo entremesista, como puente entre Cervantes y el gran Quiñones de Benavente, nos pararemos en su fórmula que realza el juego festivo de los comediantes (muy poderosa en el caso de las comediantas⁴⁹⁹), mecanismo escénico que se burla de la hipocresía de las convenciones barrocas y lugares comunes de la comedia lopesca. Ejemplo de esta inversión carnavalesca es el *Entremés famoso el Marión* así como en el *Entremés del marido fantasma*, en los que los personajes masculinos representan el envés ridículo del galán de comedia. Los entremeses de Quevedo, *que intervienen por ornamento de la comedia, que tienen cuerpo en el sujeto della*⁵⁰⁰, se burlan claramente de los ideales que la comedia consagra⁵⁰¹. Desgraciadamente es necesario, como sugiere Eugenio Asensio, reconstruir a través del tablado de la imaginación, salvo que podamos apreciar la representación concreta de un

⁴⁹⁷ MAESTRO, Jesús G: “Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica” en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coord.), Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 525-536 (cita p. 526).

⁴⁹⁸ MAESTRO, Jesús G: ídem.

⁴⁹⁹ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *El teatro breve de Quevedo...*, p. 203 y pp. 230-231.

Sus entremeses representan la sensualidad femenina ridículamente engañosa y la inocencia masculina exageradamente taimada o paciente como juego de disfraces risibles que destacan la hipocresía de todos los valores idealizados en la comedia. Al entrelazar las tres jornadas con tales temas, los entremeses abarcan considerable tiempo de espectadores y actores —exigiendo gran talento de estos. No obstante, la crítica denomina estas piezas «teatro menor». Así se catalogan los entremeses como arte inferior por su inherente ridiculidad o esencia risible; pues como función del cuerpo, la risa se considera a través de la cultura occidental ajena e inferior a la razón y a la trascendencia del pensamiento. Marginada por el cristianismo, la tradición antigua de lo cómico persiste a nivel popular en la tradición carnavalesca. (...) Quevedo media entre los dos [Cervantes y Quiñones de Benavente, el corchete es mío] precisamente por su realce festivo de la actuación ágilmente eficaz de la mujer.

⁵⁰⁰ SEPÚLVEDA, Lorenzo de: *Comedia de...*

⁵⁰¹ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *El teatro breve de Quevedo...*, pp. 203-204.

público concreto, en la eterna actualización de ese ideal efímero: el mayor obstáculo para apreciar los valores burlescos y su efectividad cómica reside en la imposible visión de la representación escénica a la que estaba destinada. Es el momento de la *performance* co-presente de la parodia⁵⁰² donde se podrían apreciar los verdaderos méritos del entremés:

*La más penosa cortapisa para una justa apreciación de los méritos del entremés está en la imposibilidad de confrontar las impresiones de lectura con la visión inmediata de la presentación escénica a la que se destinaba. Es para nosotros letra muerta, que inútilmente tentamos revestir sobre el tablado de la imaginación*⁵⁰³

El entremés viaja del siglo XVI al XVII conservando algunos elementos, como son los temas comunes y estructuras básicas de comicidad y evolucionando o implementando otros aspectos como la mayor individualización de personajes tipo, la mayor dependencia de los temas a la actualidad, la urbanización y refinamiento de la puesta en escena, que vienen determinados por un cambio de sensibilidad y de los gustos del público⁵⁰⁴, hasta llegar a la culminación de su desarrollo en Quiñones de Benavente, llamado *cima*⁵⁰⁵ del género y *soberano en la donosa pintura de tipos y costumbres*⁵⁰⁶. Por lo que, efectivamente, no podíamos evadirnos de soslayar su contribución a la manufactura de situaciones cómicas, al mismo tiempo que sus aportaciones al ejercicio del histrionismo.

Benavente, creador y perfeccionador de nuevas formas mixtas de teatro musical o bailado, *sitúa la acción en un plano desrealizado en el que confluyen los recursos de la poesía, el canto y la coreografía*⁵⁰⁷, recopila y vigoriza los materiales heredados de sus antecesores, desarrolla los tipos anteriores y consigue ser como dramaturgo como dice el entremés; *señor, picaño y caballero, /pues para todas gentes / tiene*

⁵⁰² PROFETI, Maria Gracia: “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro” en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro: Jornadas de Almagro 1987*, Luciano García Lorenzo (coord.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 33-46.

⁵⁰³ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 247

⁵⁰⁴ MADROÑAL, Abraham: “El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco” en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coord.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 137-162.

⁵⁰⁵ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, cap. VI, p. 128 y ss

⁵⁰⁶ DELEITO Y PIÑUELA, José. *...también se divierte el pueblo...*, p. 196

⁵⁰⁷ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, pp. 131-132

*entretenimientos diferentes*⁵⁰⁸, o como él mismo describe el tiempo de carnestolendas en *El abadejillo*.

Se trata de un dramaturgo hábil para teatralizar y caricaturizar cualquier tipo de situación del ámbito festivo o del cotidiano de una sociedad decadente, en donde *hay sobra de amores y falta de reales*⁵⁰⁹, como es el caso de la Dña Fabia de *Los cuatro galanes*, para quien *son como emperadores los amantes; / que si amor sus estados les inquieta, / en casa de las damas hacen dieta*⁵¹⁰. Benavente recrea el ambiente de festejos primaverales de carácter urbano, como la proclamación de *maya* o reina de mayo, en el que se perseguía el *tributo a la hermosura propio de una sociedad galante*⁵¹¹, en el cual las pedigüeñas saqueaban a ingenuos transeúntes, y aún aquellos que conociendo el interés del ofrecimiento trataban de esquivar su encuentro:

Testera: (...) *Poned mesa, tomad toalla y plato, / y a los que pasan dadles un mal rato; / cecead al más amigo; / decid que entre al portal a ser testigo, / y en entrando, con grita, risa y vaya / pedid para la maya; / que viéndose de damas rodeado, / de vergüenza os dará, si no de grado; / que el achaque de maya aquestos días / es cazar con hurón, amigas mías*⁵¹².

En *La Maya* tiene especial interés su intención desveladora de la tramoya (*Por tramoya el dinero ha volado*), en el teatro de Benavente se revela como tema recurrente, o como dijo Asensio de *ufanía mimética*⁵¹³.

⁵⁰⁸ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “El abadejillo” en *Jocoseria Burlasveras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos...*, recopilados por Don Manuel Antonio de Vargas. Edición digital a partir de *Jocoseria. Burlas veras, o reprehension moral y festiva de los desórdenes públicos*, Francisco GARCÍA, Madrid, 1645, fols. 211r-217v, vv. 26-28. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn58j6>]

⁵⁰⁹ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Entremés famoso los cuatro galanes”. Edición digital a partir de *Jocoseria...*, fols. 48v-55r, v. 270. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0c4w7>]

⁵¹⁰ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis. Ídem, vv. 29-31.

⁵¹¹ DELEITO Y PIÑUELA, José: “Las Mayas” en Op. Cit., pp. 25-27 *Presidía la fiesta de cada barrio, en el siglo XVII, una mujer, necesariamente soltera, elegida por los vecinos entre las más hermosas y honestas, la cual queda proclamada malla o reina de mayo. Vestida ésta con rico guarde pies de brocado de oro o plata, y con el cabello tornado de flores naturales, instalábase junto al altar o en el zaguán de su casa, como una soberana en su trono haciendo oficio de tal un dorado taburete que se ponía sobre una alfombra de vivos colores. Acompañábanla corrillos de las muchachas del barrio en domingadas. (...) a la caza de transeúntes a quienes llevaban la ver la maya a cambio de lo cual provistas de sal villas o platos pedían en su hombre dinero para meriendas o refrescos para la maya, para la maya, para la maya, que es linda y Galana*

⁵¹² QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “La maya. Entremés famoso” Edición digital a partir de *Jocoseria...*, fols. 16r-19r, vv. 38-47. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n7>]

⁵¹³ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 145

El tiempo de las mayas es también un tiempo en el que *en las ventas se hacen / lindos enjertos, / pues los árboles gatos / llevan conejos*.⁵¹⁴ Benavente retrata en sus entremeses la picaresca y el ambiente del cotidiano barroco⁵¹⁵, poblados de personajes, los venteros, de honradez distraída:

Perinola: (...) *Hoy se ha muerto un ventero, grajos comen dél / porque pague con esto / lo que dio a comer*⁵¹⁶.

Otros personaje predilecto de Benavente es el sacristán, cuyos entremeses van dirigidos a un público de gusto cómico tosco. Sobra decir, que encontramos el reverso profano, la contrapartida cómica de inversión carnavalesca, que acompaña al rito sagrado, representado en los autos sacramentales, *que se matan en latín y que en romance se aporrean*⁵¹⁷. Se cumple como en el caso de los autores anteriormente citados, el paréntesis cómico del carnaval, que encarnado en el lopesco Carrizo nos dice: *pues Carnestolendas son;/ sotana, no hay que temer*⁵¹⁸, sirven de vehículo risible de la imagen-disparate de la *deformitas* característica del teatro popular que centra el ataque al clero concentrando los esfuerzos en la escala más baja, asociando deformidad moral de los *apura-vinajeras* a la deformidad física. Véase si no las quejas de la esposa de uno de estos sacristanes:

Luisa: Casarme, para que lo entiendas,/ con un sacristán de aljófár, / con un monito de perlas / más enjuto que un verano, / más largo que una cuaresma, / con más manos que un menudo/ y más pies que seis poetas⁵¹⁹

Pero si hay un personaje recurrente es Juan Rana, al que dedica, o *santifica* una serie completa de obras (*que Juan Rana ha sido un santo, /pues sufrió a los*

⁵¹⁴ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Entremés de lo que pasa en una venta” en *Nuevos entremeses*, edición de Abraham MADROÑAL. Kassel, Reichenberger, 1996, vv. 9-12. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb805>]

⁵¹⁵ DELEITO y PIÑUELA, José: véase el Cap. III “La vida picaresca” en *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid, 2005 (1ª ed. 1986), pp. 115-223.

⁵¹⁶ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Entremés del ventero” en *Nuevos entremeses*, vv 40-43.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k782>]

⁵¹⁷ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Entremés famoso y nuevo de los sacristanes” en *Nuevos entremeses*, vv. 47-48. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t6j0>]

⁵¹⁸ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: “La buena guarda” en *Obras de Lope de Vega*. vol. 12, *Comedias de vidas de Santos*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1965, pp. 49-105, edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, vv. 255-56.

⁵¹⁹ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Entremés famoso y nuevo de los sacristanes”..., vv. 35-41.

*mosqueteros*⁵²⁰) es a Cosme Pérez. La fusión más emblemática de personaje-actor de la historia del teatro español. El *Juan*, representa en la tradición popular y literaria al bobo ingenuo y perplejo ante la vida. Es el tonto-listo y cuerdo-loco en cuyo linaje se encuentran la tradición de todos los villanos de comedia. Aparece vestido con montera y vara de alcalde, báculo en el que podemos ver la marrotta o *cetro* bufonesco, que acompaña la iconografía del bufón medieval.

Juan Rana es un personaje versátil que acepta cualquier situación; una máscara fija, que junto al resto de elementos caracterizadores codificados, permite al personaje adaptarse a múltiples situaciones y oficios. Produce un asentimiento instantáneo sobre el personaje y permite la entrada de ciertos elementos de realidad a través de circunstancias conocidas por el auditorio cómplice, como ocurre en el caso de las máscaras de *Commedia* que abordaremos más adelante⁵²¹.

Esta fijación por el personaje de Rana tiene que ver con su particular afán por representar el mundo de los comediantes y el ambiente teatral, hasta en sus más nimios y rutinarios detalles, como en esta escena de reparto de papeles:

Perinola: *Baste la burla, ensayemos / los autos para las fiestas / que hemos de hacer en la corte.*

Músicos: *Yo no sé de qué manera, / si el que hace el amor divino / queda malo en la otra venta.*

Cosme: *Yo lo haré, si me lo pagan*⁵²².

Así como la maquinaria escénica y la técnica de los comediantes que podemos refrendar en las didascalías:

*(Toma en una mano la bota y en otra un poco de tocino. TERESA se lo quita, vuelve a miralla y entretanto le quita el VENTERO la bota y bebe.) (Límpiale con un paño, haciendo la reverencia, y entretanto JUANA le esconde el tocino, que le vea la gente.) (Átale TERESA una pierna a la mesa, que le vea la gente.)*⁵²³

⁵²⁰ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Los muertos vivos” en *Jocoseria...*, folss. 225v-233r, vv. 202-203. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq300>]

⁵²¹ ALLARDYCE, Nicoll: *El mundo de arlequín. Estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977, pp. 40-47.

⁵²² QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Entremés del ventero” en *Nuevos entremeses*, vv. 158-164. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k782>]

⁵²³ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Entremés de lo que pasa en una venta” en *Nuevos entremeses*, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb805>]

A Benavente, podemos decir sin ambages, le gusta desvestir la quimera de la escena, literalmente desnuda a los farsantes y con ello, muestra la *mentira* del tablado, y con ello, provoca un estado de distanciamiento, de desapasionamiento:

Músicos: *Cesen, cesen los miedos, y dejen / los muertos los lienzos y el diablo el disfraz.*

Ana: *Yo le quito la sábana al mozo.*

Cosme: *Yo al viejo las canas sin ir al Jordán*⁵²⁴.

Además, si desnudarse es un rasgo de locura⁵²⁵, desvestir al loco-fingido es por el contrario una vuelta a la cordura, el fin de la pieza representa el fin del tiempo de la locura, el fin del carnaval, o en otras palabras el fin de las *vacaciones morales*⁵²⁶.

C. Calderón entremesista.

Dado que, como indicábamos en el epígrafe anterior, otorgamos al entremés la fijación del esquema de juego de la comicidad escénica, nos parece adecuado rescatar algunos datos para el análisis de la comicidad de los graciosos bufonescos en los entremeses de Calderón. Ahora bien, no sin antes remarcar una importante cuestión: la posterioridad en la creación de dicho teatro abreviado respecto de las obras dramáticas que pretendemos estudiar desde la perspectiva del gracioso bufonesco (1627: *La cisma de Inglaterra*, 1635: *El médico de su honra*, 1653: *La hija del aire*).

Hecha esta observación respecto a la cronología de su producción, no empecé a nuestro estudio esta circunstancia, ya que abordamos la investigación sobre el teatro breve no como simple precedente de la comicidad escénica del gracioso, sino como desarrollo de la técnica cómica de la tradición de los autores anteriormente tratados y,

⁵²⁴ QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “Los muertos vivos” en *Jocoseria...*, folss. 225v-233r, vv. 236-239.

⁵²⁵ SÁEZ RAPOSO, Francisco: “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro... Recuérdese que las acciones de desnudarse de romperse las vestiduras eran consideradas como signos inequívocos de pérdida del juicio y, por consiguiente, la acción de vestirse se tenía por una recuperación del mismo*, p. 447.

⁵²⁶ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 35. Asensio vincula el entremés a la fiesta y esta con las vacaciones morales.

por tanto, como ilustración de una comicidad que inversamente a la extensión de las obras en la *dramaturgia seria* se encuentra aumentada en la *dramaturgia abreviada*:

La estructura dramática se hace verdadera comedia abreviada o se espesa en una voluntad alegórica muy próxima en ocasiones al propio vestuario y gestus didáctico del auto sacramental o de la representación palaciega a la que (...) Sólo entonces los mitos que habían sostenido el dogmatismo sin fisuras de Calderón (que es sólo una parte de su teatro) alcanza el escalón de la modernidad, sostenido por la contrahuella de la ironía. El honor y la sangre se trasmutarán en el grosero y material rastro de unas colgantes morcillas en La casa de los linajes (...) Parece conveniente advertir que resulta incongruente aceptar a este Calderón sin comprender que sólo ha sido posible con el otro⁵²⁷.

La primera pieza entremesil de Calderón, según la cronología establecida en por Rodríguez Cuadros es de 1642⁵²⁸, cuando el género ya ha fijado los que serán sus motivos, tipos y argumentos principales. Su aportación al género consiste en saber disponer y expresar el sujeto conocido como nuevo y singular:

(...) Calderón se ofrece como paradigma de un autor que aplica con minuciosidad sus más preciosistas recursos a acrecentar la madurez del género apoyándose con lucidez en la convención⁵²⁹.

El género entremesil es tan significativo en la dramaturgia calderoniana que incluso tiñe el teatro cortesano de Calderón⁵³⁰, que lejos de arredrarse en la utilización de elementos cómicos, usa de su ingenio para combinar sabiamente la comicidad burlesca de los géneros breves con el corsé del decoro cortesano a través de todos los elementos de la puesta en escena y del trabajo de la gestualidad, en su producción como autor de corte, empleando al bobo palaciego que vuelve a las tablas a través del tema o

⁵²⁷ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: "Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto" en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1996, Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1997, pp. 127-158 (cita pp. 156-157).

⁵²⁸ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio: *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983, p. 45.

⁵²⁹ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: "La gran dramaturgia de un mundo abreviado" en *Estudios sobre Calderón II*. Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 763-779 (cita p. 766).

⁵³⁰ TRABAIOLLI, Marcella: "Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón" en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 287-303.

escenario campestre de muchas de sus fiestas palaciegas en largos episodios cómicos y las piezas breves que invierten los valores de la obra principal con la que se comunica. Se trata, nuevamente, de un juego de disparates que forman parte del horizonte de expectativas del público⁵³¹.

El entremés se comporta como un espejo abreviado de la pieza larga junto a la cual se inserta como parodia no sólo de los ritos o convenciones, sino de manera muy marcada como inversión paródica del propio teatro calderoniano⁵³² y esta función especular respecto a la comedia nos muestra la realidad trastocada por el juego de reflejos del mundo tal cual *no es*⁵³³.

El entremés, si se comporta como espejo de la realidad, lo hace deformándola, como un *chantaje del realismo*⁵³⁴, el teatro sólo utiliza *estrategias de verosimilitud* para ordenar la realidad escénica y es, en cualquier caso, un discurso estructurado por una poética inherente, que la vida no tiene, y parcial por su naturaleza espectacular. Sólo vemos una parte del todo infinito de la vida y sus posibilidades ordenado de un modo artístico e influido por una determinada conciencia creadora y, como puntualizamos en el capítulo dedicado a la contextualización histórica del teatro de Calderón, el fin último de la dramaturgia es la representación del mundo, según la concepción particular de cada autor, en función además de unas condiciones determinadas de producción y de recepción de su obra de las que ya hemos dado cuenta en páginas anteriores.

La incursión del loco carnalesco en el teatro de Calderón se produce en los géneros entremesiles a través de su idea de comicidad como *descanso*. Tal y como es descrita en la Loa para la fiesta de Zarzuela *La púrpura de la Rosa*, el Vulgo le pide a la Zarzuela:

Vulgo: (...) *para volver quizá a ellas / con más aliento, bien como / el que al salto o la carrera / se hace atrás para cobrar más impelida la fuerza, / manda que a las corte*

⁵³¹ LOBATO, María Luisa: "Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón" en *Estudios sobre Calderón II...*, pp.790-805 (cita p. 795).

⁵³² RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: "La gran dramaturgia de un mundo abreviado"..., p. 767

⁵³³ SERRALTA, Frédéric: "La comedia burlesca: datos y orientaciones" en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro*. Actes du IIIe colloque du G.E.S.T.E., 31 janvier-2 février 1980, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980, pp. 99-129 (cita p. 106).

⁵³⁴ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio: *Calderón y la obra corta...*, pp. 38-39

vayas / y que le lleves la fiesta / que prevenida tenías / (...) “descanse un rato la cuerda”⁵³⁵

Este descanso del arco, *descanse un rato la cuerda*, es una pausa a la tensión a petición del vulgo, para volver sobre el discurso principal de la obra de Calderón con más brío. Esta concesión a la palabra al vulgo se hace a través de la caracterización de éste como loco-bufón en el disfraz (*Sale el Vulgo vestido de loco*⁵³⁶) y en el proceder de un juez implacable en el juicio y en la manifestación del veredicto:

Vulgo: *No, que soy Vulgo, y no sé / nada recibir en cuenta, / sea novedad o no, tenga primor o no / tenga como me parezca mal, / diré lo que me parezca*⁵³⁷.

Otra importante faceta de la incursión del carnaval en los géneros breves es la concesión a todo lo corporal. Este consentimiento, a su vez, permite la entrada a la fealdad, *deformitas*, y lo grosero-deforme, *deformitas*, que también se da el ámbito del traje, en la desmitificación de la belleza femenina, la impostura de las actitudes y la exageración de la gestualidad que la preceptiva la época, apoyándose en Horacio, relaciona con el movimiento lascivo de los mimos en los entremeses, *que son siempre ridículos y tienen un fin festivo*⁵³⁸: *Mimos scribere si fas est, imitantes turpia mimos* de Horacio⁵³⁹.

En el caso de *Las Carnestolendas*, el gracioso, no sólo nos ofrece una idea humillada del ideal de belleza femenino, sino que también juega con la fealdad intelectual y la rudeza en las formas que nos conduce a un rebajamiento a lo material del realismo grotesco⁵⁴⁰:

Gracioso: *Beso tus pies, que rabio por besallos, /por ver si las deidades crían callos*⁵⁴¹.

⁵³⁵ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: “Loa para la fiesta de Zarzuela *La Púrpura de la Rosa*” en *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. Tomo II., Juan Eugenio Hartzenburch (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1862, p. 675.

⁵³⁶ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: ídem, p. 675.

⁵³⁷ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: ídem, p. 676.

⁵³⁸ ALCAZAR, José: Op. Cit., pp. 332-333.

⁵³⁹ Cfr. con las referencias a *mimos* en RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “Disparate y gala de ingenio: Calderón y su teatro breve” en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 121-222.

⁵⁴⁰ LOBATO, María Luisa: “Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón”..., pp. 797 y ss.

⁵⁴¹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: “Las Carnestolendas” en *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, p. 144, vv. 90-91.

En el entremés calderoniano se concede la voz opositora del loco a la razón ordenadora, la destrucción del decoro, la idea de metamorfosis constante a través de la ridiculización de cualquier situación grave en alegría, del disfraz y de los de aspectos éticos de las obras serias que se encuentran invertidos en los personajes cómicos del entremés y que adquieren un grado de *paroxismo*⁵⁴² en la mojiganga. En el entremés los pecados se muestran deliberadamente como mecanismos de comicidad⁵⁴³, como es el caso del adulterio, el motivo de la honra en las tragedias, transformado en objeto de burlas para maridos apaleados. La risa misma es confrontada con el pecado como una especie de falta a los preceptos que rigen la sociedad barroca, regida por un ideal de templanza:

Pedro: Pues, ¿es contra estatuto el alegrarse / o es pecado mortal que usted se ría?⁵⁴⁴

Ya que, si bien, uno de los deberes del cortesano era el de divertirse, esta obligación ha de atender siempre un determinado *decorum*:

*El cortesano ideal del Siglo de Oro corresponde al 'homo facetus', el hombre ameno que practica la virtud llamada eutrapelia por Aristóteles y que, convenientemente cristianizada, sería la 'alegría honesta' y 'moderada' que los tomistas incluyeron en el cortejo de la modestia. (...) Sin embargo esta visto que la gracia del buen cortesano es una forma de redomada 'aurea mediocritas' y que cualquier exceso la desvirtúa, bien sea de contenido, que convierte la gracia en befa, bien sea de forma, que transforma el donaire en despropósito (...) El anticortesano es el hombre de burlas y fisgas que siempre se esta riendo, con y a costa de todos y por su desmesura los discretos lo califican por bufón (...)*⁵⁴⁵.

⁵⁴² RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio: "Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca" en *Estudios sobre Calderón II...*, pp. 780-789 (p. 785).

⁵⁴³ LOBATO, María Luisa: "Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón"..., p. 803

⁵⁴⁴ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "El reloj y genios de la venta" en *Entremeses, jácaras y mojigangas...*, pp. 173-186, vv. 150-151.

⁵⁴⁵ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...* pp. 88-98.

La risa cortesana, es en efecto una risa falsa, premeditada, medida y adecuada al decoro, que sin embargo puede permitirse la *dicacidad*; la gracia cruel contra el hombre de placer⁵⁴⁶.

Siguiendo las reflexiones anteriores, nos interesa adentrarnos en la sugerente relación, casi *parasitaria*⁵⁴⁷, entre el entremés y el resto de la dramaturgia calderoniana, no ya en lo que a estructuras teatrales, mecanismos de comicidad, personajes, etc., se refiere, sino a la utilización de los mismos temas que las obras largas, aunque llevados al plano invertido de esa realidad dramática, es decir, transformado en burla. Este es el caso de la hipocondría, ya utilizado anteriormente por Benavente en *El doctor y el enfermo*, que como veremos en el caso de *El médico de su honra* es motivo de la tragedia y en el entremés la recreación de una conducta es simplemente el pretexto para la risa⁵⁴⁸, y que si

(...) en la comedia hay una secuencia causal y narrativa, en el entremés domina la floja unidad, los remiendos cómicos⁵⁴⁹.

La referencia a la hipocondría de *El reloj y genios de la venta*, es una simple excusa para poner en juego una figura caracterizada por un desajuste mental, que afecta fundamentalmente a la clase alta, es privilegio de las *personas discretas*⁵⁵⁰:

Hipocóndrico: ¡Que haya en el mundo nadie que se ría! / No es para todos, no, la hipocondría⁵⁵¹

O lo que es lo mismo, aquellos que disponen del tiempo suficiente para entretenerse en males imaginarios, que al Hipocóndrico le llevan tiempo y *esfuerzo*:

Hipocóndrico: ¡Pobre de mí! Pues ¿puedo yo reírme? / ¿Quiere que eche a perder, si me entretengo / veinte años de hipocóndrico que tengo? / ¡Que cuanto Dios me dio

⁵⁴⁶ BOUZA, Fernando: *idem*, p. 96.

⁵⁴⁷ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario...*, p. 9 Cfr. Abraham MADROÑAL, utiliza el término *organismo parásito* en su artículo “Estructuras teatrales de la comedia en el entremés Barroco” en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 167-178, p. 785

⁵⁴⁸ SÁEZ RAPOSO, Francisco: *Locos De Entremés ...*, p. 452

⁵⁴⁹ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio: *Calderón y la obra corta...*, p. 44.

⁵⁵⁰ SÁEZ RAPOSO, Francisco: *Op. Cit.*, p. 451.

⁵⁵¹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: “El reloj y genios de la venta” en *Entremeses, jácaras y mojigangas...*, pp. 173-186, vv. 139-140, Más adelante se vuelve a repetir *No es para todos, no, la hipocondría* (v. 152).

*desperdiciara / porque un hijuelo mío se inclinara a ésta mi enfermedad lóbrega y negra! / Pero es un picarillo que se alegra*⁵⁵².

La hipocondría se produce por un desajuste en el equilibrio de los cuatro humores que ya distinguimos. Recordamos: serán más dados a la risa aquellos en los la proporción de billis amarilla es mayor y en aquellos en los que la bilis negra es superior, se dará una mayor contención de las emociones. Lo propio del hombre sabio capaz de mantener el *decorum*, permanecer ajeno a la burla:

*Mofarse de las cosas buenas es impiedad, de las malas crueldad, de las indiferentes necedad; de los buenos es impío, de los malos cruel...*⁵⁵³.

Se ha observado, que la relación entre la risa en los géneros breves y las comedias largas es diferente por lo que se refiere a la actitud del emisor respecto al objeto de las risas: negativo o positivo según se trate de un humor que anule las inhibiciones o de un humor inofensivo que huye de la burla y la confrontación:

*Va configurándose así una especie de regia dicotomía entre las reacciones que despierta en el espectador uno y otro género, asociando la sonrisa con la comedia, y la risa, cuanto más sonora mejor, con el entremés*⁵⁵⁴.

Llanos se basa en la teoría psicocrítica de Mauron para establecer unas categorías *humor inofensivo* y *humor tendencioso* que no se limitasen en la actitud del espectador sino en el modo de conseguir su efecto. Así, en las comedias las burlas tienen un tono menor, *son más bien engaños, y por tanto, de un signo más suave a las que encontramos en los entremeses*⁵⁵⁵. Se trata en muchos casos de engaños con doble sentido cómico:

⁵⁵² CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "El reloj y genios de la venta" en *Entremeses, jácaras y mojigangas...*, pp. 173-186, vv. 143-148.

⁵⁵³ VIVES, Juan Luis: "De la convivencia de los hombres" en *Antología de textos...*, p. 261.

⁵⁵⁴ LLANOS LÓPEZ, Rosana: "Humor inofensivo / humor tendencioso: los géneros de la (son)risa" en *La memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1165-1176 (cita p. 1118).

⁵⁵⁵ MAURON, Charles: *Psicocrítica del género cómico* (1964), Madrid, Arco Libros, 1998, Apud. LLANOS LÓPEZ, Rosana. Op. Cit., p. 1176.

Juana: (...) *Aquí, Perico, el conejo / en los tejados se caza, / y puesto en el asador / a los ratones espanta*⁵⁵⁶.

Como vemos en este ejemplo de doble sentido cómico del *conejo-gato*, se trata de puro humor sin malicia, al igual que la referencia a lo que en la venta *se gasta*, que no deja de ser una alusión al tópico de la sátira de ventas y venteros que ya aludimos en páginas anteriores.

El entremés muestra sin ambages el contraste moral entre perfección e imperfección, la incongruencia y la *desarmonía*⁵⁵⁷ entre la escena y la realidad, además, esta tesis evoca la idea ciceroniana de que la comedia está sujeta a un cierto *decorum*, que no respeta el entremés, que sí acude al ridículo, incluso a la bufonería obscena, maliciosa, *contra las deficiencias ajenas*⁵⁵⁸. Dicho de otro modo el entremés rebasa la frontera del ridículo en la *vertiente crítica y destructiva de la risa*⁵⁵⁹, de la que ya hablamos, a través del disparate de intención cómica⁵⁶⁰, que en Calderón tiene un límite:

Todos: *disparates adrede /también son gala:/ mas si no agradan / disparates adrede /serán desgracia*⁵⁶¹

A nuestro entender: el entremés invita a la locura festiva a cuestionar los prejuicios de esa misma sociedad, del mismo modo que la comedia no pretende, ofrecer una visión más real de la sociedad y sus valores sino que expresa la forma en la que el público implícito de este teatro entiende sus propios prejuicios, de algún modo; colma su horizonte de expectativas escénicas y refuerza los mitos nacionales⁵⁶², apelando a la parte racional del público.

⁵⁵⁶ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "El reloj y genios de la venta" en *Entremeses, jácaras y mojigangas*..., pp. 173-186, vv. 43-46.

⁵⁵⁷ STERN, Alfred: Op. Cit., pp. 16-21.

⁵⁵⁸ CICERÓN, Marco Tulio. Op. Cit., p. 66.

⁵⁵⁹ SPANG, Kurt: Op. Cit.

⁵⁶⁰ LOBATO, María Luisa: "Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón"..., pp. 790-792.

⁵⁶¹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *Los degollados*, vv. 270-275. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Reproducción digital del manuscrito original de [S.XVIII, primer cuarto]. Localización: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sig. Tea 1-186-28. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1980>]

⁵⁶² WARDROPPER, Bruce: *Teoría de la Comedia*....pp. 230-231

En el caso del entremés calderoniano, para Lobato el proceso cómico se define por la relación del público con la ficción de la escena, que se desarrolla desde una posición de distanciamiento y de *superioridad*⁵⁶³:

*(...) la relación dramática entre un público que ríe desde una posición de alejamiento superior respecto de lo que ocurre en escena, donde unos personajes a través de palabras, gesto y situaciones mecanizadas se manifiestan de modo sorprendente con una representación paródica de la vida, que provocaba la risa del público*⁵⁶⁴.

Esta postura distanciada, de la que dimos cuenta en los entremeses de Benavente, al tratar el tema del desvelamiento de la mentira escénica, va a ser un tema recurrente y lo hallaremos en múltiples facetas del gracioso bufonesco.

Por último nos gustaría abordar dentro de este análisis el importante aspecto de la aportación calderoniana a la comicidad histriónica sugerida sobre todo en las didascalias implícitas del texto, que indican los movimientos escénicos de los comediantes. Esta característica del entremés está fuertemente relacionada con la economía dramática de la que ya dimos cuenta en los albores de este capítulo, el apartado dedicado a *lo carnavalesco y la profesionalización* dentro el teatro de Rueda, cuando observamos la inmediatez de la puesta en situación de los bobos.

Esta profesionalización, en Calderón, se va transformando en un *oficio o astucia escénica*, hasta llegar a la especialización de las funciones del gracioso en sus comedias largas y en sus dramas. Tiene que ver en concreto con la *función de suplencia del gracioso*, que por necesidades del desarrollo de la acción o hacer avanzar la trama, en ocasiones demanda *economía identificadora*; a través de la gestualidad y vestuario del personaje, *autonomía argumental* y libertad de movimientos, que hace que el gracioso no sólo aparezca *en el momento más inesperado*, sino que abandone la escena *con la misma arbitrariedad*.

⁵⁶³ LOBATO, María Luisa: “Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón”..., p. 803

⁵⁶⁴ LOBATO, María Luisa: “Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón”..., p. 793

Estamos de acuerdo con Tordera en que convendría *preguntarnos por esas entradas aparentemente ilógicas*⁵⁶⁵, trataremos de responder en el capítulo de análisis a través de su función como constructor dramático.

En los inicios del teatro breve sin apenas introducción, se construye a través de la acción sujetándose a la necesidad de entretener en un breve espacio de tiempo⁵⁶⁶ y para nosotros comporta una prueba de que la palabra en el teatro cómico es acción y parte de esta presentación se hace gracias a la tipificación de los personajes⁵⁶⁷:

Salen el ALCALDE y el ESCRIBANO.

Escribano: *Señor alcalde...*

Alcalde: *Hombre, ¿qué me quieres?*⁵⁶⁸

Los mismos personajes a través de sus palabras, van indicando *la necesidad de un movimiento escénico* o un recurso verbal que condicione la puesta en escena⁵⁶⁹, es decir convierte a las palabras en materia antropomórfica y del movimiento interior de los personajes una visión *corpórea y regocijada*⁵⁷⁰:

Alcalde: *así pasara yo sin tarabilla!/Y porque de pasearme/dejes [...] juro a Dios que he de sentarme/ aunque sea en el suelo*⁵⁷¹.

La indicación del movimiento escénico del escribano en taravilla, según el *Diccionario de Autoridades*:

*Metaphoricamente se llama la persona, que habla mucho, y apriessa, sin orden, ni concierto, ò el mismo tropel de palabras dichas con priessa, y sin intermission*⁵⁷².

⁵⁶⁵ TORDERA, Antonio: "Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón, en este caso *La hija del aire*"..., pp. 291-295.

⁵⁶⁶ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio: "Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca" en *Estudios sobre Calderón II*..., p. 782

⁵⁶⁷ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario*..., p. 37 y 334

⁵⁶⁸ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "La franchota" en *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Castalia, Madrid, 1983, pp. 252-261 (p. 253).

⁵⁶⁹ WALDE MOHENO, Lillian von der. "Entremés de *La franchota* como texto espectacular" en *Anuario calderoniano*, nº 1, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, pp. 333-352 (cita p. 345).

⁵⁷⁰ ASENSIO, Eugenio: *Itinerario*..., p. 28

⁵⁷¹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "La franchota" en *Entremeses, jácaras y mojigangas*..., pp. 252-261, vv. 12-15.

⁵⁷² *Diccionario de Autoridades* - Tomo VI (1739), s. v.

Dicha definición, nos da cuenta del hablar apresurado y los movimientos nerviosos, que con toda seguridad contagia o induce al alcalde a continuar la acción como un clown en espejo:

Alcalde: (...) *volved acá... (...) me tenéis molido (...) Mira que me caigo*⁵⁷³

Otro elemento de caracterización en los entremeses calderonianos perteneciente al acerbo del arte histriónico es el uso de una lengua inventada, el hablar de los franchotes, indicación de extranjeros, más que franceses, se les pinta como una tropa de gitanos⁵⁷⁴:

Escribano: (...) *Porque ni [...] son ingleses, / ni alemanes, ni turcos, ni irlandeses, / ni esguízaros, ni medos, ni romanos / ni cantones, ni persas, ni italianos, / ni se les sabe [...] patria, estado y nombre*⁵⁷⁵.

La jerga utilizada por la franchota es una mezcla de invención léxica que continuamente remite al castellano, que además de permitir la comprensión y funciona como mecanismo de comicidad e incluso *espectáculo acústico* que más allá del recurso de representar en lengua franchota⁵⁷⁶, nos recuerda el *grammelot* juglaresco que Fo utiliza en su *Misterio bufo*⁵⁷⁷.

Se trata de un lenguaje onomatopéyico basado en las cadencias y el ritmo de una lengua concreta que era empleado como mecanismo juglaresco que burlaba a la censura. Este lenguaje inventado, según nuestras investigaciones, tiene su eco la *Plaza Universal de todas las ciencias* por el conocimiento que de una lengua bergantesca inventada allende los Alpes Centrales se tenía, de aquellos que por hallarse más que obligados por la miseria, empujados por la ociosidad y las malas artes de la *vida poltrona*:

Génova entre otras ciudades de Italia, no consiente dentro de sus muros semejantes mendigos. La bergantesca condición déstos consiste sólo en engañar al mundo, y con oculto entendimiento triunfar y banquetear a costa ajena. Para

⁵⁷³ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: ídem, vv. 18-25.

⁵⁷⁴ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina y Antonio TORDERA: *Entremeses, jácaras y mojigangas...*, p. 255.

⁵⁷⁵ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "La franchota" en *Entremeses, jácaras y mojigangas...*, pp. 252-261, vv. 39-43. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc18358>]

⁵⁷⁶ WALDE MOHENO, Lillian von der: Op. Cit., pp. 345-347. La autora remite a un *cuentecillo* que narra Correas: "Un romero franchute con su calabaza llena..."

⁵⁷⁷ FO, Darío: *Misterio bufo...*, p. 8.

*efetuar este depravado designio (sin otras astucias y malicias) inventaron entre ellos un lenguaje no entendido, sino de los que son de aquella secta y marca. Así con la comodidad de vocablos incógnitos, y desusada jerigonza tratan cosas tocantes a la perdición de su vida, y al cometer varios excesos*⁵⁷⁸.

Pensamos que el genio de Calderón supo aprovechar de todas las técnicas, incluso de aquellas de corte más bufonesco para introducir la ruptura de la risa y al mismo tiempo, contribuyendo con su escritura a la conservación de una práctica histriónica, o técnica, que por otro lado, tiene correlación con *el hablar equívoco* que Lope recoge en su *Arte Nuevo*, que es, respecto a la técnica de los comediantes, un *Arte Antiguo*:

*(...) siempre el hablar equívoco ha tenido /y aquella incertidumbre anfibológica/gran lugar en el vulgo, porque piensa/que él solo entiende lo que el otro dice*⁵⁷⁹.

Un apartado importante de su producción es su *homenaje* a las industria de los comediantes en la figura de Juan Rana, que en el retrato de *El triunfo de Juan Rana*: Juan Rana es convertido en estatua de sí mismo en la fiesta homenaje al cómico se celebró ante Carlos II y su corte para festejar el cumpleaños de la reina Mariana⁵⁸⁰. Juan Rana *victorioso* es aclamado en su carro triunfal por los presentes y *le coronan por máximo gracioso* y al mismo tiempo se burlan de él:

Todos: (...) *Que saquen a vista/ de nuestro rey hoy/ al grande Juan Rana/no es admiración,/no, no, no, no, no:/que como es tan viejo/ le sacan al sol*⁵⁸¹.

En Juan Rana se retrata el personaje *anticortesano*, como *modelo ideal* del hombre de burlas, que invierte los valores y las acciones de la vida elegante, como en

⁵⁷⁸ SUÁREZ FIGUEROA, Cristóbal: *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes. Parte traducida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*. Versión reducida y traducida al castellano de GARZONI Tommaso: *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Perpiñán, Luis Roure Librero, 1630, p. 543, texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. The Works of Cervantes: [<http://users.ipfw.edu/jehle/wcotexts.htm>]/[http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_PlazaUniversal.pdf]

⁵⁷⁹ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte nuevo...*, vv. 323-326.

⁵⁸⁰ DELEITO y PIÑUELA, José: *...también se divierte el pueblo...*, p. 245

⁵⁸¹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "El triunfo de Juan Rana" en *Calderón. Teatro cómico breve*. María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 1989, pp. 551-566, vv. 220-226.

este ejemplo en el que además de estar describiendo, parodiando, las poses de esgrima, nos vuelve sobre la técnica del comediante en las didascalias del diálogo:

Mirad, marido, cuanto a lo primero,/os habéis de calar bien el sombrero,/sacar la espada con gentil despecho,/entrar el pie derecho, /poneros recto, firme y perfilado (...)
*¿De suerte que he de entrar muy inhumano/con el pie que tuviere más a mano,/el sombrero encajado,/ponerme recto, firme y afilado, /entrar con tiento y ¡zas!, darle una herida?*⁵⁸²

Se trata de una concesión a lo grosero-deforme, *deformitas*, que como hemos expuesto también se da en la amplificación de la gestualidad (los temblores exagerados, que encontramos en la técnica de los comediantes italianos⁵⁸³) y la burla de las cualidades cortesanas. El valor caballeresco es transformado en extrema cobardía:

Juan Rana: *Por Dios, que esto va de veras,/no hay que dudar: esto es hecho. ¡Yo reñir, yo desafío!/De sólo pensarlo tiemblo*⁵⁸⁴.

El temblor de Juan Rana nos recuerda un recurso de *Lazzi*, en ocasiones exagerado, aislado por Oliva⁵⁸⁵ como rasgo proveniente de la *Commedia* y que Calderón utiliza como recurso gestual en este entremés que muestra el hombre sin honra encarnado en Rana. Es la personificación del *contraste moral entre perfección e imperfección*, del que hablamos, o dicho en otras palabras, es el desarmónico modelo que ridiculiza los motivos de tragedia en las obras serias. El honor es transfigurado en befa y el pecado enfrentado con la risa en una especie de *modelo general de la utopía*⁵⁸⁶:

Cosme: *¡Ah! ¡Cuánto dejaros siento / con achaques de viuda!/La reputación me ha puesto/en lance tan apretado,/que el honor es lo de menos./Lo que os suplico, mujer,/es que llaméis al barbero,/y que tengáis prevenidas/estopas, hilas y huevos,/y que miréis*

⁵⁸² CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "El desafío de Juan Rana" en *Entremeses, jácaras y mojigangas*..., pp. 201-214, vv. 57-61 y vv. 67-71.

⁵⁸³ OLIVA, Cesar: "Tipología de los lazzi en los pasos de Lope de Rueda" en *Críticón*, nº 42, 1988, pp. 65-79.

⁵⁸⁴ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "El desafío de Juan Rana" en *Entremeses, jácaras y mojigangas*..., pp. 201-214, vv. 144-147.

⁵⁸⁵ OLIVA, Cesar. Op. Cit., pp. 65-79.

⁵⁸⁶ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: "La gran dramaturgia de un mundo abreviado"..., p. 775.

*por Juanico/que en fin, so su padre, puesto/que a tres meses de casado/me nació en casa de tiempo,/y adiós, que no puedo más*⁵⁸⁷.

La reputación de Juan Rana no es *lo de menos*, la reputación es *nada*: de ahí la inversión de los valores de los personajes nobles: el honor, la cobardía como inversión del gallardo caballeresco y la transformación de la honra marital en riña conyugal que desarrollaremos más ampliamente a través de los bufones calderonianos.

Como cierre a este capítulo y resumen de los mecanismos de comicidad utilizados por Calderón, y el resto de autores citados, relacionados con el arte de los comediantes que traducen el texto en fiesta histriónica, transcribiremos la compilación que Juan Luis Vives redactó en su *Tratado de la risa*, que no deja una completa descripción de la articulación de la comicidad de las piezas breves, tan exacta, que nos parece que para redactarlo asistió a la representación de un entremés:

*(...) dimana la risa de varias causas: en unos, por lo que ven en otros por lo que oyen; quien ríe por objetos mentales que le agradan, por la alegría del bien, por el deleite que le produce lo extraño de una frase o un echo dispuestos para hacer reír, tal como sucede en las gesticulaciones, con las palabras amenazadoras –cuando provienen de quien tiene fuerza más bien nos inspiran temor, aunque no seamos culpables- con las ocurrencias necias o bufonescas, con las interpretaciones y preguntas absurdas, las respuestas en que se desvía ingeniosamente el sentido a cosa distinta de la que se preguntaba, con la asimilación de palabras que tienen significado contrario, y en otras muchas ocasiones parecidas*⁵⁸⁸.

En resumen, los entremesistas recurren para concebir la risa que se será desarrollada por los cómicos:

- Con la conjunción de texto escrito y puesta en escena (a veces, lo no dicho en palabras); *por lo que ven en otros por lo que oyen*,

⁵⁸⁷ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: “El desafío de Juan Rana” en *Entremeses, jácaras y mojigangas...*, pp. 201-214, vv. 125-138.

⁵⁸⁸ VIVES, Juan Luis: “De la Risa” en *Tratado del Alma...*, p. 295.

- Esto se relaciona con la proyección y amplificación del sentido del texto a través de la interpretación de los comediantes; *lo extraño de una frase o un hecho dispuestos para hacer reír, tal como sucede en las gesticulaciones*
- Que a su vez se relaciona los dobles sentidos dispuestos en el texto, juegos de palabras y todas las figuras literarias utilizadas por los autores; *con las ocurrencias necias o bufonescas, con las interpretaciones y preguntas absurdas, las respuestas en que se desvía ingeniosamente el sentido.*

4.3.4. La especialización profesional cómica y la *Commedia dell'Arte*. Una cala de la *Commedia* en la comicidad áurea.

*Yo nunca me atrevería a decir: "La Comedia nació ahí, ahí estuvo algo enferma... aquí se recuperó... y murió allá." También porque, en lo que me concierne, la Comedia del Arte no murió nunca*⁵⁸⁹.

A. Profesionalismo y elemento bufonesco.

Como hemos visto, los antecedentes históricos de los bufones se remontan a los difusos confines de la historia de los *entretenedores* de corte, cuya relación con la corte estaba justificada por el desempeño del estatuto labora de la risa y por cuya labor recibían prebendas y beneficios lucrativos. De igual modo, para tomar un punto de partida de la historia de los actores profesionales, que ejercen el oficio teatral como producto, como algo que es susceptible de ser producido para su venta. Así, es de común acuerdo para fijar este momento histórico en la profesionalización con un año concreto: 1545. Se trata de una fecha clave para la formación de las compañías, pues se trata del primer documento conservado que establece un contrato de constitución de una compañía de *Commedia dell'Arte*. Merece la pena resaltar esta cuestión, ya que como hemos mencionamos en el capítulo dedicado a la génesis de la comicidad, se trata de un

⁵⁸⁹ FO, Darío: *Manual mínimo del actor...* pp.163-165.

aspecto que influyó en la profesionalización de los ejecutantes del teatro áureo, sobre todo a nivel de formación de compañías, es decir, la organización del trabajo. Esta organización entendemos que es materia importante en el personaje encargado de la risa, pues este sustenta en parte su cometido apoyándose en una distribución de *papeles*. Estos *papeles* hacen referencia en la actualidad al soporte físico, pero en la época de Calderón, sin los mecanismos apropiados de reproducción, los actores solo conocían su *parte*, que venía a significar tanto los parlamentos como las acciones físicas que comprometían su trabajo como actor en la estructura mayor de la pieza dramática. De ahí la importancia de la influencia italiana que supuso un empuje a la estructura profesional, al desarrollo técnicas profesionales y, por tanto, una influencia en lo cómico.

La práctica de la *Commedia* va a suponer una cierta estilización de lo carnavalesco y lo bufonesco, hacia una estructuración de la que derivan los elementos que constituirán el espectáculo moderno, una depuración artística de lo bufonesco hacia la técnica especializada del teatro moderno: es una organización de lo carnavalesco en una estética estructurada dentro del ideal humanista, aunque, en el caso de España, *este hiato entre lo carnavalesco y la estilización técnica*, no es fruto del pensamiento intelectual, ni tampoco funciona en lo moral, por lo que no reconocerá la *existencia de facto de una profesión activa inserta en la sociedad*⁵⁹⁰.

La *Commedia dell'Arte* se ha identificado como una síntesis de varios elementos: el elemento culto, el humanista (uno y otro lo relaciona con los *Innamorati*), el campesino (como continuación de los personajes de las Atelanas romanas, comedias campestres importadas a la ciudad cuyos personajes representaban una serie de vicios populares y que a su vez habían nacido de las fiestas populares⁵⁹¹) y el bufonesco (ambos en relación con los *Zanni*):

Un saber teatral que tiene sus raíces en la tradición bufonesca de la antigua juglaría, con una vasta gama de instrumentos técnicos, de la música a la danza (noble, renacentista y popular), a la acrobacia, el plurilingüismo o el travestismo (una pieza clásica para un buen actor era interpretar – sólo con la voz o con todo el cuerpo- diversos personajes italianos y extranjeros nos dan

⁵⁹⁰ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: *La técnica del actor*....p. 121.

⁵⁹¹ GAZEAU, A : Op. Cit., pp. 149-167. Gazeau, trata de dibujar una línea continua desde el primer bufón reconocible de la antigüedad clásica: el Tersites de *La Illiada* de Homero.

prueba de ello entre otros testimonios de la época, varios “contraste” a varias voces)⁵⁹².



Figura. 5 *Zanni*, Jacques Callot, (ca. 1618/1620), aguafuerte. Cortesía de National Gallery of Art, Washington D.C.

Katritzky⁵⁹³, revisó las relaciones entre el resto de *manifestaciones espectaculares* no profesionales, reconociendo un contexto más amplio en el que convergen tanto referencias con soporte escrito como otras sin apenas registro dramático. Para este autor, los cómicos de la *Commedia* son considerados como el primer vestigio de un cierto profesionalismo, si bien sitúa a todos los representantes dentro de una estructura de continuo contagio, a diferencia de otros autores que proyectan una estructura piramidal, en la cual la base estaría ocupada por las manifestaciones más burdas y en la cúspide los cómicos dell'Arte.

⁵⁹² MAROTTI, Ferruccio: “El actor en la Commedia dell’arte” en *Del oficio al mito. El actor en sus documentos*. Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 55-88 (cita p. 78). Véanse figuras 1 y 2 y compárese con la figura 5, podemos observar la similar disposición del actor caricaturizado, de personaje bufonesco y del actor de *Commedia*.

⁵⁹³ KATRITZKY, M. A.: *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell’Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2006.

Los bufones, charlatanes, mimos, en lugar de permanecer relegados en la base de una organización jerarquizada, coexisten y conviven, colaboran en ocasiones, con los actores de la cúspide. Esta influencia es una de las razones que se han dado para dar importancia a la improvisación y por otro lado, para dar cuenta del analfabetismo de muchos de estos profesionales, incapaces de sujetarse a un texto que no pueden leer.

Antes de seguir más adelante, hemos de aclarar que en esta conexión con el elemento bufonesco debemos de hacer una diferencia trascendental entre el bufón y el actor profesional: cuando el bufón hace una acrobacia, la realiza como expresión de una habilidad y es premiado por ello con el aplauso del público, sin embargo cuando el actor realiza una acrobacia, la carga de significado y ha de estar justificada por la situación. Se trata de un salto en la concepción del mismo acto de producir: las habilidades del cómico profesional son ahora herramientas para la especialización en el oficio de entretener, materializadas en un cierto tipo de personaje⁵⁹⁴.

Sin duda uno de los rasgos más conocidos de la *Commedia* son sus personajes característicos. Tenemos por un lado los siervos; los *zanni*, los viejos; Pantalone y el Dottore y finalmente la pareja de enamorados, inventario de máscaras, que va a estar determinado por la particular organización de las compañías de actores va a determinar su producción artística, y en consecuencia los personajes y viceversa.

En cuanto a esta organización, va a ser capital la aparición de la figura del director de compañía, el *capocomico*, al que deben someterse todos a nivel organizativo y artístico: se interpretan sus *comedias* (posiblemente muchas son adaptaciones, refundiciones de otros textos), según su propia distribución de papeles, con el orden que él mismo establece estos entran y salen de escena. Es decir, la responsabilidad del montaje, por más que se trate de un trabajo coral improvisado, recae sobre el *capocomico* como figura orquestadora de un todo,⁵⁹⁵ que es al mismo tiempo una especie de *pater familias* dentro de una organización fuertemente caracterizada por la relación familiar de castas y sagas familiares. Tal dependencia, trae consigo una contribución en el acceso de la mujer a la escena en la España del siglo XVII.

⁵⁹⁴ FAVA, Antonio: Op. Cit., pp. 128-130.

⁵⁹⁵ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: *La Técnica del Actor Español...*, pp. 70-73.

B. La influencia italiana temprana (1492-1548).

Se puede documentar a partir del reinado de Carlos V (1516-1556) en que se estrecharan relaciones con sus dominios italianos, a pesar de no prodigar la benevolente protección hacia los artistas de otras cortes de la época. En la época, Mantua gravita en lo político bajo influencia de la corte española, siendo una de las capitales artísticas europeas, bajo el gobierno la familia Gonzaga que juega un importante papel a través del mecenazgo que compañías⁵⁹⁶. El elemento teatral se encuentra como parte de los grandes festejos con los que se solemnizaron sus triunfos del emperador y también forma parte del cotidiano de su hijo la asistencia a representaciones teatrales, el *amigo* de los bufones Felipe II como argumentaremos en el apartado dedicado al bufón de corte, que gracias a la concesión de su padre de los dominios italianos, estrecha las relaciones de los principados con la Corte española, acompañado de personajes tan relevantes como Alessandri Piccolomini, uno de los dramaturgos mas florecientes de la época y humanista reconocido por la traducción de la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles⁵⁹⁷.

Como se sabe, con Juan del Encina comienzan los contactos de los primeros artistas con la cultura renacentista italiana, vanguardia de las letras europeas de la época, *aquellos que con los viejos odres de la comedia latina* fundaron una forma artística de éxito durante todo el siglo XVI: *la comedia erudita*, si bien es cierto que Encina elige la égloga pastoral y salvo su primer viaje en 1492, las fechas de sus viajes (1512-1513, 1514-1516), son todas posteriores a la escritura dramática, por lo que Othón Arróniz atribuyó su influencia a la *orquestración de la melodía*, es decir, en los medios de representar⁵⁹⁸. Afirmación, que nos lleva a valorar en qué cuestión más importante podría influir una cultura artística que no puede desligarse de su realización escénica.

El teatro italiano renacentista utilizó los viejos esquemas latinos renovando los temas a través de los *novellieri* a diferencia de la tradición latina en España que se desarrolló principalmente en las universidades y colegios jesuitas inmersos en el propósito de moralizar en latín y a pesar de que autores como Rueda tuvieron la

⁵⁹⁶ ARRÓNIZ, Othón: *La influencia italiana...*, p. 192 y ss.

⁵⁹⁷ ARRÓNIZ, Othón: *idem*, p. 185-186 y p. 197 y ss.

⁵⁹⁸ ARRÓNIZ, Othón. *idem*, sobre los viajes a Italia: pp. 40 y ss.

oportunidad de manejar estos *novellieri*, no se advierte interés en la primera mitad del siglo XVI por utilizar las anécdotas en su adaptación teatral⁵⁹⁹.

Sin embargo si hay una influencia de la dramaturgia italiana, en el caso de la adaptación de Rueda de *Gl'Ingannati*, encontramos una traducción perfecta, plagio, en *Los engañados*, de una obra colectiva y anónima de la academia de los *Intronati* de Siena estrenada en 1531, que como es poco viable que presenciara su representación, será una adaptación en la década de los 50' de una de las ediciones del texto (1537 y 1554 ambas en Venecia), que articula una esquematización de la obra original con fines técnicos y cómicos, además de una transformación de personajes risibles en tipos propios (el cambio del fanfarrón que se burla del militar bravucón español por la negra), además de considerarse la primera obra de mujer travestida en el teatro español⁶⁰⁰, que junto al ascendente de los *innamorati* señalado por Falconieri, parece ser el origen de las mujeres travestidas⁶⁰¹ en el teatro clásico español.

Por lo que respecta a la controversia sobre la presencia documentada de artistas italianos en España, más allá de la influencia de la *Commedia dell'Arte*. Llegada de la primera compañía de italianos se remonta a 1548. Se trata de una representación que tuvo lugar en Valladolid con motivo del matrimonio del archiduque Maximiliano, sobrino de Carlos V y la infanta Dña. María. Probablemente, la troupe de actores italianos dirigidos por *El Arico*, miembro de la Academia de los *Intronati* de Siena (como el citado Piccolomini), habría puesto en escena *Isuppositi* de Ludovico Ariosto, representación que impactó al público de las nupcias por la grandeza en el tratamiento de la puesta en escena⁶⁰².

Para estos primeros comediantes, era fácil epatar al público, ya que se encuentran con un territorio aun sin espacios propios de representación, sin el mismo desarrollo de elementos escenográficos (no existen artistas especializados), con camaradas que están empezando a profesionalizarse pues provienen de otros oficios, que se suelen agrupar en compañías inestables de poco más de dos comediantes que se unen circunstancialmente con otros, según las necesidades del espectáculo.

⁵⁹⁹ ARRÓNIZ, Othón: ídem, p. 63 y pp. 66-67.

⁶⁰⁰ ARRÓNIZ, Othón: ídem, p. 74 y pp. 84-89.

⁶⁰¹ FALCONIERI, John V.: *Historia de la Commedia en España*, Madrid, Publicaciones de la Revista de literatura, Julio-Diciembre de 1957, pp. 10-22.

⁶⁰² ARRÓNIZ, Othón: *La influencia italiana*.... p. 203.

La mayor polémica sobre la presencia e influencia, se desencadenó a través de una posible colaboración de Rueda con Mutio como autor⁶⁰³, entre otras contribuciones imposibles de acomodar, a razón de una incoherencia temporal como ya expuso Santaurens⁶⁰⁴ en su crítica del archiconocido documento presentado por Sánchez Arjona, que atribuye la participación de una compañía italiana en las fiestas del Corpus sevillano en la temprana fecha de 1538:

*Los italianos que sacaron los dos carros en la fiesta del Corpus Crhisti, suplican á V. S., que pues es costumbre de repartir joyas á quien más buena voluntad y obras mostrare en tal dia, que habiendo ellos hecho todo lo que pudieron, sean VV. SS. tan benignos y aunque en ellos haya poca parte de merecimientos puedan gozar della y en todo sean como suplican con aquella brevedad que el favor de V. S. y sus necesidades requieren, á fin que se puedan ir á sus viajes é quitarse de los gastos que hasta agora han tenido para aguardar tan señalada merced. Mutio, italiano de la Comedia*⁶⁰⁵.

Al parecer, la fecha, se trataría de un añadido posterior, por lo que para Santaurens este texto transcribe de forma errónea la temprana fecha de 1538, que sería 1583, año de las representaciones de Ganassa en Sevilla con ocasión del Corpus, por las siguientes razones:

- La petición está contenida dentro de un paquete en el que todos los que se incluyen están datados entre los años 1580 y 1599;
- Ganassa y su compañía del arte actuó en Sevilla con ocasión del Corpus de 1583;
- todos los documentos que tratan de las representaciones de Ganassa en aquel año hablan de *dos carros* como el mismo texto avalado por Arjona para hablar de *Commedia*;
- la noticia de que el tesorero de la compañía se llamara precisamente Curcio, encargado de las finanzas (nos parece lógico que también se encargara de reclamar

⁶⁰³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Teatros y comediantes sevillanos del s. XVI. Estudio documental.*, Sevilla, Imprenta provincial, 1940, p. 28.

⁶⁰⁴ SENTAURENS, Jean: Op. Cit., pp. 92-93.

⁶⁰⁵ Se trata de una *solicitud que se conserva en el tomo VI de Escribanía del Cabildo del Archivo municipal* que recoge José SÁNCHEZ ARJONA en *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, pie de página 43. Insiste en la cita en el pie de la página 47 de *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, 1898.

la merecida dádiva á fin que se puedan ir á sus viajes é quitarse de los gastos que hasta agora han tenido para aguardar tan señalada merced).

Santaurens señaló además que tal datación además incurre en varios errores como son la no existencia de corrales de comedia en Sevilla en dicha fecha y la improbable presencia en Sevilla de compañías del arte que aún tardarán algunos años en rebasar los Pirineos (no obstante, no nombra la llegada Valencia en 1581 las primeras compañías italianas al corral La Olivera, por lo que sería necesario que fuera justamente la compañía de Ganasa⁶⁰⁶) y que de la costumbre de dar un premio a las mejores representaciones de Corpus no se tiene noticias anteriores al año 1556. Si a esto le añadimos que primer documento de constitución un contrato de *commediantes* es de 1545, nos resulta de todo punto imposible, por más que existiera el trabajo de *Commedia* sin formalización contractual, que tan tempranamente se produjese tal influencia.

Queda pues argumentada la práctica imposibilidad de influencia de los lazzi en los pasos de Rueda⁶⁰⁷ si consideramos la fecha de la muerte del autor en torno a 1568, la datación de sus pasos y la creación dell'Arte en la década del 1540 y hemos considerado la llegada de las compañías propiamente dell'Arte posteriores a esa fecha tal vez tales argumentos quedan invalidados.

Nos parece más acertada la relación entre los lazzi y la tradición carnavalesca de la que se desprenderían toda una serie de elementos de comicidad que aparecen también en los pasos⁶⁰⁸. Esta influencia vendría a través de la *Commedia villanesca* del siglo XVI, que contravienen la codificación de la comedia erudita, que encontramos en la dramaturgia de *Ruzante* (Angelo Beolco) al que Fo llama precisamente *el último juglar*⁶⁰⁹.

El parentesco se halla en ciertos elementos de ascendencia carnavalesca en la composición de personajes como son el hambre canina, la pereza, la torpeza, la

⁶⁰⁶ DIAGO, Manuel V: "Lope de Rueda y los orígenes...", p. 44.

⁶⁰⁷ OLIVA, Cesar. Op. Cit. Cfr. WICKERSHAM CRAWFORD, James Pyle: *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1937. En el ámbito del entremés también se ha citado la influencia en el subgénero del entremés de repente, concretamente "Entremés de un hijo que negó a su padre", p. 132.

⁶⁰⁸ Francisco Ruiz Ramón debate sobre la ponencia de Cesar Oliva, Op. Cit., p. 77.

⁶⁰⁹ FO, Dario: *Misterio bufo...*, p. 15 (...) *a nuestro parecer puede definirse como «el último juglar», su apodo viene de «ruzzare», revolcarse. Alguien que sea de Padua, o de la zona, sabe que «ruzzare» significa «ir con animales»: no de paseo, sino acoplarse con animales, en las fiestas o en los periodos apropiados, preferidos por los mismos, por supuesto.*

utilización de errores del habla y otros recursos léxicos, en los que es fácil reconocer una equivalencia entre los recursos de los lazzi⁶¹⁰ y su equivalente en los pasos y entremeses hasta llegar al simple del teatro español⁶¹¹. En cualquier caso, el teatro español creará una tipología propia, especialmente beneficiada por la condición de actores de sus primeros creadores, como vimos en el caso de Rueda, que desarrollarán las técnicas de interpretación cómica introduciendo un sin fin episodios cómicos para solaz del público y para exhibición de sus dotes para el ejercicio del arte burlesco.

Para nosotros, descartada la influencia de la *commedia* en la dramaturgia primitiva del teatro breve, se trataría de una *técnica ajuglarada* proyectada en los autores y actores (como el ejemplo citado de Ruzante) de forma tardía, es decir, en los sucesores de Rueda: ejemplo de ello el uso de Calderón de algunos de estos recursos gestuales tales como el temblor, en el entremés *El desafío de Juan Rana*⁶¹², como ya vimos en el apartado dedicado a la génesis e la comicidad.

C. La presencia de la *Commedia* en España.

Son los años que comprenden el lapso de tiempo entre Rueda y Lope, 1574-1587, de enorme importancia para el teatro, ya que tras la primera influencia italiana limitada a la imitación de los modelos de la comedia culta se sucede el influjo fundamental de los profesionales del oficio escénico que aportarán sus conocimientos para la pujanza de un nuevo arte que precisa de una técnica para una puesta en escena cada vez más ambiciosa⁶¹³.

En 1575, habiéndose hecho cargo la ciudad de los gastos, se documenta la presencia en Sevilla de profesionales contratados para la celebración del Corpus⁶¹⁴. El premio al mejor carro de ese año para *los italianos*. Ganassa estaba precisamente ese año a la ciudad de Sevilla y estuvo representando comedias en el Corral de D. Juan.

⁶¹⁰ OLIVA, Cesar: Op. Cit., pp. 65-79.

⁶¹¹ DIAGO, Manuel V: "Lope de Rueda y los orígenes...", pp. 59-60.

⁶¹² CALDERÓN de la BARCA, Pedro: "El desafío de Juan Rana" en *Entremeses, jácaras y mojigangas...*, pp. 201-214.

⁶¹³ ARRÓNIZ, Othón: Op. Cit., p. 209

⁶¹⁴ SÁNCHEZ ARJONA, José: *Noticias referentes...*, pp. 47-69.

Había llegado a España un año antes, probablemente a través de la protección de la familia Gonzaga, y había contando también con la licencia de su majestad para representar en Valladolid así como había obtenido en Francia la protección de Carlos IX rey de Francia.

Pero no se limitó a trabajar para la corte, sino que se dedicó al público más numeroso de los corrales, en donde exigió la entrada más del doble más cara de lo venía siendo costumbre⁶¹⁵ y de cuya ganancia *representando sus comedias exóticas y sus festivas gesticulaciones* nos hablan las crónicas de la compañía de Ganasa que pese a que *no eran muy entendidos de los españoles, sin embargo acudía el pueblo tan á porfía á oírlos, que se enriquecieron no poco*⁶¹⁶, así como del enriquecimiento *del famoso cómico Ganasa, que en la primera entrada que hizo en ella robó igualmente el aplauso y dinero de todos*⁶¹⁷, del que al parecer, se jactaría más tarde, de haber alcanzado *encerrando asnos en un corral*, haciendo alusión a la condición estabular del vulgacho que se amontonaba en los corrales para aplaudir sus comedias⁶¹⁸.

*El mismo año de 1574, había en Madrid una compañía de Comediantes italianos, cuya cabeza y autor era Alberto Ganasa. Representaban comedias italianas, mímicas por la mayor parte, y bufonescas, de asuntos triviales y populares. Introducían en ellas las personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacían también los volatines los títeres, juegos de manos, y tal vez volteaba un mono*⁶¹⁹.

Valencia, como corresponde a una ciudad abierta a la cultura mediterránea, se convirtió en uno de los principales focos de influencia italiana en el teatro español, nos trasladamos al año 1581 con la llegada de estas compañías trashumantes al corral La Olivera. Como fija el contrato del 26 de septiembre de ese año, Joan Jacome, *capo-*

⁶¹⁵ ARRÓNIZ, Othón: Op. Cit., pp. 212 -215.

⁶¹⁶ PELLICER, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en a. Con las censuras teológicas, Reales Resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas así antiguos como modernos. Con algunos Retratos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, p. 73. Pellicer traduce las palabras de SAVERIO QUADRIO, Francesco: *Della Storia della ragione d'ogni Poesia*, Part. 2, vol. 3. pp. 226, 236 y 237.

⁶¹⁷ TURIA, Ricardo de: *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, p. 176

⁶¹⁸ ZAPATA, Luis: *Miscelánea*, Madrid, Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, Real Academia de la Historia, Imprenta Nacional, Tomo XI, 1859, p. 405.

⁶¹⁹ PELLICER, Casiano: Op. cit., p. 53.

cómico acróbata de la ciudad de Ferrara, que se encargaría de *voltejar y fer lo demes sobre un cavall*⁶²⁰, se asoció en compañía del milanés Filippo Travers, con comediantes españoles y no parece que representaran *Commedia* sino farsas, juegos de manos, acrobacias y juegos de *maesecoral*⁶²¹.

También tenemos datos de Abagaro Francobaldi casado con Luisa de Aranda con otra compañía semi-italiana en la que todos los cómicos eran españoles (Valencia 1582-Madrid 1588)⁶²² que ya estuvo en Valladolid en abril de 1582 haciendo competencia a la compañía de Massimiano Milamino.

El mismo Bottarga estará representado en Valencia comedias convencionales y autos (no *Commedias*), hasta que se una a su antiguo director en Sevilla (Ganassa) en 1583 y al que localizamos una año más tarde en Sevilla. Existen referencias de otra compañía indicada simplemente como los *Italianos* en 1583, que estuvo hasta 1594 en Valencia.

Respecto a los corrales de Madrid, encontramos a *I Cortesi* en 1582 compartiendo escenario en el corral de la Pacheca junto a la compañía de Massimiano Milamino, una página trágica de las crónicas de los *commediantes* en la Península, pues su capocómico perecerá en una reyerta, colofón a una serie de sucesos desgraciados⁶²³.

Años más tarde encontramos a la compañía *I Confidenti* en 1587, cuya presencia se admite hasta finales de 1588 en el Corral del Príncipe, formada por Prusiano Martinelli y su esposa Ángélica Alberghini, que habían viajado por Europa durante años hasta llegar a Madrid (1577-78 Inglaterra; 1584-1585 Francia; 1586 Génova). La troupe la forman además del matrimonio: Angélica Salomone y su esposo, y Silvia Roncagli, alias la “Francesquina”, que dará nombre al personaje y Tristano (hermano de Prusiano) o *Arlequín*, al que se han referido como posible ascendiente sobre el gracioso, conjetura que se basa en la posibilidad de que pudo ser visto por Lope de Vega en *El genovés liberal* representando en dialecto bergamesco (el acento de los *zanni*)⁶²⁴. Con la partida de *I Confidenti* terminan las visitas de las compañías italianas.

⁶²⁰ MÉRIMÉE, Henri: *Espectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse-Paris, Eduart Privat-Auguste Picard, 1913, Apéndice II, p. 250.

⁶²¹ FALCONIERI, John V.: Op. Cit. pp. 69-90.

⁶²² PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Imprenta Española, Madrid, 1901, véanse años correspondientes.

⁶²³ ARRÓNIZ, Othón: Op. Cit., pp. 238-242.

⁶²⁴ FALCONIERI, John V: Op. Cit., pp. 10-22.

Aunque en 1603 Felipe III decreta que no se deje representar sino a ocho compañías (todas españolas), ya se había producido un declive en el interés por la *Commedia* (se conjetura a través de los recibos de caja) que había comenzado en 1590 y la partida de la última compañía de italianos, como hemos dicho en 1594.

En cualquier caso, la *Commedia*, ya había exhalado su aliento festivo como fuerza creadora dentro del espíritu humanístico, pagano y neoplatónico renacentista; ideales que no se ajustaban a los cánones de la Contrarreforma y se hicieron incompatibles con el nuevo *zeitgeist*⁶²⁵. El nuevo *clima* intelectual y cultural de la época, conforme a un universo filosófico de orientación axiológica y caracterizado por una particular gradación de valores, como vimos al estudiar la risa.

Bajo el *orden del Barroco*, los sujetos situados en la cúpula del sistema jerárquico imponen una determinada estructura de poder, que se convierte en una trabazón para la percepción sensible. Puesto que el respeto a los valores sobre los que reposa una sociedad es la base de su estructura, y la risa es una degradación de estos valores, aquellos que ponen en ridículo estos valores a través de la crítica, los comediantes, han de ser absorbidos por una estructura delimitada, que precise el momento y el grado de festividad. La risa festiva que atrae el público a la *Commedia* se hace incompatible con el citado *orden*, al poner en peligro lo que Stern llamó la *alianza emotiva*⁶²⁶, es decir, la afirmación (¿imposición?) colectiva de valores del teatro áureo.

D. Influencia de las compañías italianas.

- Contribución en aspectos organizativos, técnicos y de producción.

Quizá la más importante, pues es sobre las que asienta todas las demás contribuciones y además contribuye a la percepción artístico-profesional de una labor en el siglo en que se conforma ciertos aspectos de la profesionalización del teatro español. A este respecto se ha señalado la característica diferenciadora en la consideración que tenían de sí mismos los actores italianos, estos ya se sentían artistas, debido a una

⁶²⁵ FALCONIERI, John V: *idem*, pp. 1-8.

⁶²⁶ STERN, Alfred: *Op. Cit.*, pp. 47, 226 y 230-231.

especialización técnica. Del otro lado, los comediantes españoles: los actores-autores, que habían iniciado la profesionalización del teatro se organizaban según la estructura de cualquier otro oficio, por lo que han sido llamados artesanos de comedia. No tenían aún la consideración de artistas, aunque en cualquier caso ya supone una conciencia profesional:

En las compañías españolas, el responsable era el “maestro de hacer comedias”, que contrataba a “oficiales”, “ayudantes” y “aprendices”, como sucedía en una estructura laboral típicamente gremial, para formar su agrupación de representantes⁶²⁷.

El acceso de la mujer a la escena en la España del siglo XVII: la relación familiar en el seno organizativo de las compañías dell'Arte, trae consigo otra particularidad que será de gran importancia, como es la presencia de mujeres representando en los escenarios italianos de forma regular y profesional desde el siglo XVI. Aunque, nada nos evitaría bajo esta misma hipótesis especular con la posible intervención de Mariana de Rueda como bailarina y cantante en la compañía de su marido, tal y como correspondía a su oficio antes de contraer matrimonio⁶²⁸, los investigadores han considerado como fecha esencial 1587, para determinar la incorporación de las actrices a la escena, auspiciada por la conocida petición de la compañía italiana de Commedia I Confidenti al Consejo de Castilla, arguyendo que:

“(…) las comedias que traen para representar no se podrán hacer sin que las mugeres que en su compañía traen las representen, y porque demas de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie antes mucho aumento de limosna para los pobres”. El Consejo decretó la licencia el 18 de noviembre, tras haber solicitado el día anterior que se comprobase que eran casadas y que iban acompañadas de sus maridos. Las tres mujeres eran: Angela Martinelli, Angela Salomona y Silvia Roncagli, alias la “Francesquina”. La licencia

⁶²⁷ SANZ AYÁN, Carmen y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J.: *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, editorial Complutense, 2000, pp. 21-26.

⁶²⁸ ARRONÍZ, Othón: Op. Cit., pp. 181-182. Según las evidencias, ejerció tales artes como *entretenedora* del duque de Medinaceli con un acuerdo similar al que establecen los *hombres de placer* de palacio, del que queda constancia que llegó reclamar una buena suma a los herederos del difunto duque en un famoso pleito en el Lope de Rueda se erige victorioso con una indemnización de 60000 maravedis en 1556.

*especificaba asimismo que debían representar “en hábito y vestido de muger”*⁶²⁹.

A este respecto, podemos considerar tal petición como un impulso final a una serie de pequeños pasos que se habían venido dando: como se ha documentado, es muy probable la presencia de actrices italianas que viajaban con el resto de la *troupe* por tierras españolas en fechas anteriores, como es el caso de Barbara Flaminia, esposa de Ganassa, desde 1574, y la muy posible participación en las representaciones que venían dando.

Igualmente valioso es el hallazgo relativo a un memorial para levantamiento de la prohibición impuesta en 1586, presentado por catorce actrices encabezadas por Mariana Vaca y Mariana de la O que constituye un trascendental documento, pues se trata de la primera vez en que unas actrices toman la palabra, como profesionales y en primera persona, para reivindicar su derecho a permanecer en los escenarios insistiendo con argumentos de orden moral en *la mucha necesidad* de su presencia cerca de sus maridos, *en peligro por estar absentes*, pues esta separación facilitaba las relaciones extramatrimoniales de los esposos, que estando además obligados a travestirse de mujeres para interpretar los personajes femeninos, también colaboraba en la posibilidad de caer en el vergonzante *pecado nefando*⁶³⁰.

Aunque este memorial no supuso un levantamiento de la prohibición inmediata, si podemos considerar como un primer e importante paso, y prueba de ello es la

⁶²⁹ FERRER VALLS, Teresa: “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro” en *Calderón. Entre veras y burlas...*, pp. 139-160 (cita p. 142). Dado el carácter de este trabajo no podemos entrar en otras importantes referencias a la práctica de la experiencia escénica desde la dirección de la compañía, la labor de las autoras, de compañías título o no, que recoge esta interesante ponencia, como un fenómeno frecuente desde la segunda mitad del siglo XVII, como consecuencia de compartir las tareas en la empresa familiar con el marido o bien como viudas.

⁶³⁰ FERRER VALLS, Teresa: *ídem*, pp. 142-144. Por otro lado también existe la evidencia de algunos contratos con actrices en fechas anteriores. Cfr. RODRIGUEZ CUADROS, E. “La técnica...”, pp. 576-585. Aunque existan testimonios de la mujer dedicada al histrionismo, como es el caso de las citadas *soldaderas* y mujeres danzarinas (en el apartado “Definición y estado de la cuestión”), la principal cuestión es que de manera natural, toda una tradición hacía que los hombres pudiesen representar personajes femeninos cuando empiezan a surgir las primeras compañías profesionales, a este respecto se cita las representaciones de las damas de palacio (década de 1560) de espectáculos y farsas pastoriles, *probablemente con un carácter fundamentalmente recitativo y cantado*, la participación en las fiestas del Corpus de las mujeres en danzas y cantos si bien *los que se responsabilizaban de sacar los carros*, eran como es bien sabido los varones, y por lo serían ellos quienes representasen también algunos de los personajes y no hay que olvidar la tradición de los espectáculos no profesionales, relacionados con los círculos eruditos, colegios y universidades.

consideración que el Consejo hizo del argumento en contra del travestismo prohibiendo el disfraz femenino en los hombres.

Sin duda el aspecto más importante en la influencia italiana es el relativo a la transformación de los corrales: Ganassa contribuirá a la reforma del corral de la Pacheca en 1583 y también contribuirá económicamente junto a otros autores alzando el corral del Príncipe.

También será determinante su influencia en el cambio de los días de representación: debido al éxito de la *Commedia*, se necesitaron más días de representación, por lo que solicita al Consejo Real actuar en días laborables, al principio fueron solo dos pero finalmente fueron todos los días de la semana, y también cambia el calendario de representaciones⁶³¹, aspecto que aprovechaban también a las compañías locales que solicitan que les concedan el permiso *como se había hecho con los italianos*⁶³².

Otra gran aportación al teatro español de Ganassa se da en la modificación de aspectos técnicos, llegando a un acuerdo con los Diputados de las Cofradías para que *en el Corral de la Pacheca se le fabricase un Teatro (escenario) donde representase sus dramas, e hiciese sus habilidades*, de modo que pudiera protegerse de las inclemencias del tiempo.

Así quedan reflejados en la tasa de aquel año de 1574 los trabajos de carpintería que realizaron *Alonso de Baena y Bernabe Sánchez, carpinteros, de los tablados, lienzos, y otros pertrechos del Corral de la Pacheca* entre los que constan unos *angeos* (toldos) para proteger del sol dicho escenario, ya que según parece el patio siempre quedó descubierto y solo contaban con el auxilio de un toldo, que protegiese al público del sol⁶³³. Con el acuerdo de que se le alquilase dicho corral por nueve o diez años, ofreció como contrapartida el compromiso dar dos comedias para las reformas del edificio, y seiscientos reales adelantados del alquiler, los cuales habían de irse descontando en los días que representase á razón de diez reales por día, y prometía permanecer en Madrid y representar por sesenta días⁶³⁴.

⁶³¹ ARRONÍZ, Othón: Op. Cit., p. 218 y ss. y p. 256.

⁶³² ARRONÍZ, Othón: ídem, p. 219.

⁶³³ PELLICER, Casiano: Op. Cit., pp. 53-55.

⁶³⁴ PELLICER, Casiano: ídem, p. 54.

Como atestiguan estos datos, es muy significativa su influencia de los comediantes en el desarrollo del teatro como espacio físico. Como arte el teatro se desarrolla en un espacio determinado cuyo aspecto fundamental viene terminado por la presencia del público, aquel que paga (o no) por ver el espectáculo:

*En la calle no se da el público, porque se encuentra allí por casualidad, por otros motivos, pasa. Se detiene si le parece, no se detiene, al principio de la representación hay un público, al final otro y entre ambos extremos cambia siempre. Todo esto no tiene nada que ver con los inventores del asiento y de la entrada*⁶³⁵.

A pesar de la *romántica* imagen del comediante sobre un tablado callejero, como vemos a través de los documentos, fueron precisamente estos cómicos de *Commedia* que provenían de una raíz ajuglarada, los que introducen importantes modificaciones en la disposición de la arquitectura teatral y contribuyen a la creación de un público cada vez más exigente, al que *educan* en un nuevo tipo de espectáculo, que lejos de la presunta desnudez y provisionalidad, influyen en su progreso (evidentemente, más en sobre el teatro cortesano que los corrales en el que disponían de una mayor posibilidad de explayarse en elementos escenográficos).

Aunque, también es cierto, que tuvieron que doblarse a los usos autóctonos, estos comediantes que venían de representar bajo el patrocinio de la corte francesa y ante un público que encontraría toscas y míseras las condiciones bajo las cuales se veían estos *commediantes* ahora dispuestos a trabajar:

*Ils representen au your et sans flambeaux, mais leur theatre n'a pas de si belles decorations que les nostres*⁶³⁶.

- Influencia de la *Commedia* en el desarrollo del trabajo estrictamente actoral⁶³⁷.

Como hemos dicho, su técnica proviene de una comicidad marcadamente carnavalesca en la tradición de los antiguos juglares y de las rutinas o habilidades

⁶³⁵ FAVA, Antonio: Op. Cit., p. 61.

⁶³⁶ ARRONIZ, Othón: Op. Cit., p. 259.

⁶³⁷ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: *La técnica del actor*....pp. 107-123.

bufonescas que los actores usan de forma más o menos justificada por la situación, es decir, las dotan de significado.

Los *commediantes* italianos también aleccionan a través de su propio trabajo a los cómicos españoles que según el jesuita Otonelli *de la práctica suya aprendieron después los españoles a hacer la comedia al uso hispano que antes no tenían*⁶³⁸. Este uso es una técnica sobre todo, ya que es un teatro que *niega* ser literatura, lo importante entonces es la acción de los cómicos, que en cualquier caso tiene el precedente de los antiguos cómicos que como Rueda ya destacaba el trabajo del comediante sobre el texto (en ello es clave su procedencia: artesano manual, nada intelectual). Los cómicos españoles siguieron con curiosidad, o disgusto, esa nueva forma de actuar que les robaba el público, como prueba la suspensión de representaciones el 31 de diciembre de 1581, reflejado en libro de las cofradías, día en el cual *no representó Saldaña porque el y su compañía estuvieron en la Cruz viendo los italianos*⁶³⁹.

La influencia se da en la conformación de la técnica de de los actores y sobre todo una indiscutible conformación de la profesionalización de los ejecutantes de la materia dramática. Así mismo, verse en los textos de los personajes cómicos que actuarían de textos performativos y, en el territorio de la gracia, como continuación de largo camino desde el teatro popular callejero, las formulas improvisadas medievales como los juegos de escarnio medievales, al teatro prefijado en un texto aunque susceptible por esta herencia de ser modificado o al menos adaptado como *pretexto* que necesita de un hombre que le de la humanidad necesaria para tocar la sensibilidad del público.

Tendríamos la creación de un tipo de actor cuya teatralidad no se supedita únicamente al texto sino que desarrolla una técnica corporal que no solo supone una destreza en la acrobacia y la pantomima, capaz de sustituir al discurso hablado, sino que comporta el dominio de su arte declamatoria. Para esto domina todo tipo de procedimientos de emisión de la voz, véase pronunciación de acentos, cualquier recurso estilístico fónico que favoreciese su propósito (cacofonía, paranomasia, calambur...), las hablas o jergas, las desacralizaciones del latín macarrónico, e incluso un repertorio de juegos o pequeños trucos heredados de padres a hijos:

⁶³⁸ OTTONELLI, Giovanni Domenico: *Della cristiana moderazione del teatro*, II, Florencia, Giovanni Antonio Bonardi, 1649, Apud. ARRONIZ, Othón. *La influencia...*, p. 281.

⁶³⁹ ARRONIZ, Othón: Op. Cit., p. 284.

*On associe trop souvent à la commedia dell'arte la notion d'improvisation. Or il n'y avait là rien d'improvisé. Même s'ils inventaient parfois des variantes, la pratique du jeu se passait de père en fils de manière très structuré. Les comédiens italiens avaient un répertoire de jeux, qu'ils plaçaient aux bons moments*⁶⁴⁰.

La profesionalización de los ejecutantes es el pilar esencial para la representación de comedias improvisadas: como hemos hecho notar la organización fuertemente está caracterizada por la relación familiar de los comediantes, pero también determinada por una distribución profesional de *papeles* en las compañías cuyo objetivo es la obtención de un resultado artístico y en el que además, para que este sea óptimo, cada uno de sus componentes ha de conocer el trabajo de su compañero, de manera que cada uno de los *lazzi* se sucedan de manera fluida en un todo perfectamente estructurado *a fin de mantener la ilusión* dentro del espectáculo improvisado⁶⁴¹.

Los cómicos italianos desarrollaron su arte improvisatorio dotándose de herramientas que facilitaban su trabajo, no sólo de *jeux*, sino también de una instrucción literaria de los actores, que nos parece la característica más difícilmente exportable al caso español, recogida en las llamadas *colecciones epistolares*. Estas colecciones muestran el interés entre los cómicos italianos por la escritura dramática, la escritura de poemas y *lettere*, así como la pertenencia a academias del saber, y no solo de los actores sino también de las actrices. Este conocimiento literario, nos concierne por cuanto es una ayuda a la improvisación: consiste en un repertorio extraído de las lecturas y de textos aportados por otros compañeros de profesión, que eran reproducidos o remedados, refundidos, adaptados y arreglados a lo largo del tiempo.

Para poder entender de que se trata esta *Commedia all'Improviso*, Henke propone un modelo triádico en una estructura por niveles basada en un estructura general, un nivel subestructural y su manifestación concreta. En otras palabras, se caracteriza por la fusión de tres elementos especialmente vinculados entre sí: una trama general (un tema que es conocido por el auditorio), que se desarrolla a través de subestructuras basadas en las interacciones de los personajes, las máscaras fijas que actúan siempre respondiendo a unos mismos impulsos, y su actualización concreta en el

⁶⁴⁰ LECOQ, Jacques : Op. Cit., p. 124.

⁶⁴¹ LECOQ, Jacques : ídem, pp. 10-22.

momento de la representación a través del habla y el resto de habilidades de los cómicos⁶⁴².

Merece especial análisis la máscara dentro de esta tríade estructural, ya que desde los inicios del teatro griego, el personaje era una máscara o *persona*, y fue precisamente a través del uso gramatical latino, que la máscara fue adquiriendo el significado de ser animado y de *persona*, esto es, la ilusión de una de una entidad humana. Sin embargo, a pesar de esta inversión de su significado la función de la máscara es precisamente el contrario:

*El actor queda netamente diferenciado de su personaje, no es más que su ejecutante y no su encarnación*⁶⁴³.

Contrariamente, a este estatuto de ficción de teatral del que la máscara dota al actor, es frecuente la asociación actor-máscara conocida de ciertos actores italianos tales como los ya citados *Zan Ganassa* (Alberto Nasseli) o *Arlecchino* (Tristano Martinelli), en una suerte de total identificación que recuperaremos años más tarde con figuras como la de Cosme Pérez o *Juan Rana*.

El uso por parte de los comediantes de La máscara de Commedia tiene sin embargo en un sentido primario el mismo principio que la máscara carnavalesca bajtiniana: la negación de la identidad y del sentido único, de la autoidentificación, además de encarnar el principio del juego de la vida, esencia del grotesco de la cultura popular, cuya función es regeneradora⁶⁴⁴.

El actor cubre su cuerpo entero con esta máscara que aparentemente sólo cubre la mitad de su rostro, con esta ocultación, renuncia a la expresión psicológica, al tiempo que le obliga a componer físicamente y amplificar gestualmente el interior del personaje, cuya psicología de otro modo *reste privée*⁶⁴⁵. Por otro lado la máscara *desrealiza* la sensación de *realidad del personaje* introduciendo un objeto en la relación de identificación entre espectador y actor: manifiesta su naturaleza artificial, teatral⁶⁴⁶.

⁶⁴² HENKE, Robert: *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*, Cambridge, University Press, 2002, Véase "Improvisation and characters", pp. 12-30.

⁶⁴³ PAVIS, Patrice: Op. Cit., p. 234.

⁶⁴⁴ BAJTIN, Mijail: Op. Cit.

⁶⁴⁵ LECOQ, Jaques: Op. Cit., p. 30 y p. 49.

⁶⁴⁶ PAVIS, Patrice : Op. Cit., pp. 281-282 .

Para Duchartre incluso el actor más individualista debía tener cuidado de no dominar a la máscara sino, que debe *sumergirse* dentro de ella, razón por la cual el dominio de la técnica exigía una pericia tal que un actor inexperto podía convertirse en una marioneta:

*The actor never took any variations in altering his role, but rather so submerged himself within in that became an integral part of the character he portrayed*⁶⁴⁷.

La utilización de la máscara responde a su utilidad dentro de una gran estructura fuertemente codificada: máscaras, trajes, movimientos... los espectadores reconocen los personajes, que tan pronto entraban a escena, establecían un asentimiento instantáneo y por otra parte su interés era asistido por una sensación de espontaneidad que hacían parecer improvisadas incluso aquellas partes más mecanizadas o memorizadas⁶⁴⁸.

Parte del poder de la máscara para suscitar la risa se sustenta en la asunción inmutable de ciertas características físicas y morales que la hacen evidente a priori⁶⁴⁹, es por esto que en nuestro análisis nos interesa el papel que desempeñan estas máscaras fijas, que como en el caso del teatro áureo, nos encontramos ante un *corps masquéé*, la máscara cubre el cuerpo del actor por completo, aún no portando objeto alguno sobre su rostro, el cuerpo del cómico se adapta a su *parte* como una *masque expressive*⁶⁵⁰.

La codificación nos da cuenta de que este personaje es un *zanni* (por ejemplo), que probablemente nos provocará la risa, que tiene estas u otras cualidades, pero también nos dice que es eso justamente: un personaje, con su máscara, su traje de comedia y sus movimientos más o menos estereotipados, en situaciones pre-determinandas. La misma situación que se da en la *Comedia Nueva*, en la que cada uno de sus personajes son máscaras fijas como los personajes como estableció Juana de José Prades en su Teoría, se trataría de un *equipo* preestablecido de personajes, con su propia caracterología, cuyas únicas variaciones serán la *impronta* y la intriga dramática a que los ciña cada dramaturgo:

⁶⁴⁷ DUCHARTRE, Pierre Louis : *The Italian Comedy*, New York, Dover Publications Inc., 1966, p. 34.

⁶⁴⁸ ALLARDYCE, Nicoll. Op. Cit., pp. 40-47.

⁶⁴⁹ VARONE, Lavinia: *El Gracioso...*, p. 18.

⁶⁵⁰ LECOQ, Jaques: Op. Cit., pp. 66 y 128.

Un personaje es dama, es galán o es rey porque reúne una serie de caracteres, de notas peculiares, de atributos, que le constituyen en tal dama, galán o rey.

*Si esta caracterología se presenta de manera constante en cada dama, galán o rey es evidente que existe un canon establecido para cada personaje tipo*⁶⁵¹.

Es decir, la *Comedia Nueva*, al igual que la *Commedia dell'Arte*, emplea sistemáticamente los mismos personajes, individualizados por una serie de atributos fijos que los distinguen del resto. A este canon o modelo fijo es a lo que llamamos *personaje-tipo*, cuya preceptiva, en el caso de la *Comedia*, se cumple con la ductilidad necesaria a la creación literaria, por lo que regularmente puede ser complementada con particularidades propias del gusto de cada dramaturgo⁶⁵².

La técnica contiene toda la habilidad del actor a partir de las posibilidades del vestuario o disfraz y las marcas directas a través del uso de máscaras⁶⁵³ y mascarillas que también se han utilizado para subrayar la caracterización de tipos en el teatro áureo, por ejemplo, en el caso del *negrillo*. Su uso tiene, como hemos visto, una función de negación y ocultación, pero al mismo tiempo se comporta como una frontera creativa o *laboratorio* entre ficción y realidad, y es además un símbolo del poder productor, casi prometeico, de los actores y por tanto les sitúa en la frontera de lo perverso:

*(...) la máscara se incorpora a la historia de la marginación del actor como símbolo demoníaco o de subrogación por parte del comediante, histrión o juglar del papel de Dios como creador y conformación de la imagen corporal del hombre*⁶⁵⁴.

La práctica profesional, conllevaba la adquisición de una técnica que permitía al actor de la *Commedia*, *entregarse a una improvisación*, sometida a la tradición y la experiencia de adecuar el saco de recursos adquiridos con la experiencia escénica y el citado repertorio extraído de las lecturas y de textos y la propia codificación del espectáculo.

⁶⁵¹ JOSÉ PRADES Juana de: *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*. CSIC, Madrid, 1963, p. 58.

⁶⁵² JOSÉ PRADES Juana de: ídem, p. 251- 253

⁶⁵³ LECOQ, Jacques: Op. cit., p. 118.

⁶⁵⁴ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: *La técnica del actor...*, p. 18.

Podemos afirmar que en efecto era una técnica, aunque su principal cualidad era aparentar ser producto del efímero de la inspiración del momento de un actor bajo la máscara de su segunda naturaleza. Las bromas son es lo más importante, sin embargo, sólo el actor con su presencia cómica puede componer esta parte del texto del *cannovagio*, necesita de su actualización humana:

Les lazzi constituent l'espace principal du jeu de la commedia dell'arte. Dans un livre de Commedia dell'arte, moment le plus intéressant es celui où il n'y a rien d'écrit mais où es signifié lazzi. Seul l'acteur, par son jeu et sa présence comique, peut faire exister cette partie du texte. L'apparente maigreur des canevas est due à la difficulté d'écrire sur du papier e que l'on doit faire pour être drôle, touchant, convaincant. Il manque l'acteur en jeu. La grand différence entre les gags et les lazzi c'est que ces derniers ont toujours une référence humaine. Le gag peut être purement mécanique ou absurde, sortir d'une logique pour en proposer une autre, le lazzi met toujours en évidence un élément de l'humanité des personnages⁶⁵⁵.

La Iglesia señalará esta improvisación como algo pernicioso, más allá del consabido tema de la lascivia y la desvergüenza de los cómicos, ¿por qué razón destacan la peligrosidad de la improvisación escénica?

Además de las razones que ya dimos para el caso de la técnica de los actores en los entremeses, sobre todo referida al fuerte componente sensual de toda corporalidad, en la técnica de composición de *Commedias* a través del trabajo colectivo, otro de sus rasgos característicos, es la posibilidad de un cambio constante de repertorio y permanecer durante mucho más tiempo en una plaza que utilizando un texto fijo. La consecuencia de esta adaptación del repertorio, abre la posibilidad de adecuación al público concreto: lograban representar el mismo argumento graduando en cada ocasión el asunto, el nivel de competencia lingüística del auditorio, el ritmo escénico, por lo que, en realidad, a lo que esta asistiendo el público de este espectáculo *all'improviso* es a la *invención del teatro como mercancía*, que es para algunos *el único secreto verdadero de la commedia*:

⁶⁵⁵ LECOQ, Jacques: Op. Cit., p. 124.

Esta técnica compositiva y esta estratégica económica permitía a la compañía ante todo cambiar continuamente el repertorio, actuando en un mismo lugar durante mucho más tiempo que si hubiese escenificado algún texto que ya hubiese sido escrito y estuviese ya impreso (...). El sistema, además permitía adaptar en cada ocasión el espectáculo al público presente, tanto si era el Papa como si se trataba de espectadores que pagaban por asistir, calibrando en cada ocasión el argumento, el tejido verbal, los ritmos y los y los tiempos escénicos⁶⁵⁶.

Acomodación al público que no pasó desapercibida por la preceptiva y por los moralistas que, dada la imposibilidad de controlar la inspiración fugaz del acto de conformar el efímero escénico, “advierten del peligro de la falta de *decoro* en que podía concurrir la improvisación, testimonial raíz popular, burda e incluso grosera (ausente de valoración ético-moral) de los recursos cómicos de la pantomima y de la acrobacia, armas fundamentales asimismo como vimos en el *mapa dramaturgico del entremés*⁶⁵⁷.

Para Leoni es lógico que el público estuviese cada vez más familiarizado con las diferentes combinaciones de *lazzi*, lo que obligó a los actores a recurrir a menudo a un comportamiento obsceno o absurdo, en la búsqueda del elemento de sorpresa, propiciando el desinterés que se ha argumentado como principal razón de la desaparición definitiva de la *Commedia*⁶⁵⁸.

Situación que nos parece análoga en el caso de la obtención de la risa de los cómicos españoles. Cualquier tipo de solución gestual escapaba del control de la atenta lectura del censor que prefería la fijación textual de todos y cada uno de los elementos, de cada una de las muecas del simple, del bobo, del gracioso, emparentado o no con los personajes de *Commedia*.

Como en el caso de las bromas del *cannovagio*, a través de expresiones como *a lo gracioso*, las acotaciones indican una composición gestual, verbal y de indumentaria y por otro lado ofrece un amplio campo de posibilidades al actor, que actualiza a través de su técnica esa parte *a lo gracioso*, que depende de él y sólo de él como cómico. Así encontramos:

⁶⁵⁶ MAROTTI, Ferruccio: Op. Cit., p. 77-84.

⁶⁵⁷ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: *La técnica del actor...*, p. 105.

⁶⁵⁸ LEONI, Mónica: *The gracioso in Golden Age theatre and the Commedia Dell'Arte tradition*, Canadian theses, Toronto, University of Toronto, 1998.

*Sale Tábano pastor, vestido lo más gracioso que pueda/con una vigüela en la mano y más adelante (...) tocará el pastor lo que supiere*⁶⁵⁹

De este modo se nos da cuenta del tipo que encarna *pastor*, la indumentaria a lo *gracioso*, además de una indicación sobre la acción que ha de desempeñar lo mejor *que supiere*. También a través de didascalias implícitas en los diálogos se da cuenta de esta técnica que como ya vimos se van gestando en el teatro breve, como legado de burlas, que los actores de comedia desarrollarán, pero que han sido consolidadas dramáticamente, pues los autores como Calderón se dieron cuenta de su validez y las cosieron a sus textos.

Este trasvase de la técnica de los comediantes a la escritura tiene un conocido caso en la historia del teatro que contribuirá en la dramaturgia calderoniana y en la defensa del género trágicómico por parte de el apologético Ricardo de Turia⁶⁶⁰ (como veremos en el apartado dedicado a la mixtura tragedia-comedia): nos referimos a la tragicomedia pastoral *Il pastor Fido* de Giovanni Battista Guarini. Escrita entre 1580 y 1583, su éxito en España es paralelo a su difusión editorial en 1590 y cuenta con varias versiones tempranas. *El verdadero amante* de Lope, cuya datación se sitúa entre 1588-1595, es inmediatamente posterior a la presencia de los comediantes italianos en España. Calderón, Solís y Coello, escriben en colaboración una versión del *Fido*, a la luz de la estética y del gusto del Barroco tardío⁶⁶¹, que se considera deudora del modelo lopeveguesco. Nuestro interés en esta versión se sustenta en su aprovechamiento de ciertos elementos de comicidad dell'Arte, en concreto, ciertas secuencias que en la valoración de autores como Trambaioli o Pieri, parecen sacadas de los canovaccio de *commedia*, y se consideran en gran parte depositarias del éxito de la

⁶⁵⁹ RIBERA, Francisco: "El encanto de la vigüela" en *Entremeses nuevos, de diversos autores*, I parte, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca impresor del Reyno de Aragón, a costa de Pedro Esquer Mercader, 1640. Edición digital: Alicante-Barcelona, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Institut del Teatre, 2009. pp. 105-112 (cita p. 105 y 107). Ubicación de originales: Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-031. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf0w8>]

⁶⁶⁰ TURIA, Ricardo de: *Apologético...*, p. 176 y ss.

⁶⁶¹ TRAMBAIOLI, Marcella: "Lo trágico y lo cómico mezclado en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas" en *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*: Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen, abril de 2012. Milagros Torres (ÉRIAC) y Ariane Ferry (CÉRÉDI) (eds.), Rouen, Publications numériques du CÉRÉDI, "Actes de colloques et journées d'étude, n° 7", 2012, p. 2. [http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/index.php?page=imprimer_article&id_article=169]

composición italiana, y que no sólo no restarían originalidad al texto de Guarini y sino que sería la principal razón de la famosa controversia con Denores⁶⁶²:

*(...) in essa non è tanto in gioco l'ortodossia aristotelica del Pastor Fido (che certo stava a cuore all'autore), bensì l'ipotesi, inaccettabile ma non tanto peregrina, dell'esistenza di suoi eventuali rapporti con un tipo di teatro evasivo e polimorfo che già si identificava come prodotto degli attori di mestiere tanto disprezzati*⁶⁶³.

La importancia este episodio radica en el triunfo, entiéndase a nivel de efectividad cómica, del teatro de los actores sobre el teatro erudito: Denores acusa a Guarini de apropiarse de elementos del repertorio de commedia, desvelando un parentesco que Guarini había tratado de disimular y del que dependería gran parte del éxito de su representación.

Por lo que respecta a los dramaturgos del Barroco español estos se habrían aprovechado de la metateatralidad inherente y de este modo habrían realzado la relación con la técnica de commedia encubierta⁶⁶⁴.

A modo de conclusión, podemos afirmar que, tras rastrear la posible influencia de la *Commedia* en la Comedia, inferimos una clara influencia en la conformación de la técnica de de los actores y sobre todo una indiscutible conformación de la profesionalización de los ejecutantes de la materia dramática. La influencia de la *Commedia* en el teatro áureo se produce justo en el momento de la génesis de su ensamblaje como estructura y por tanto tiene una influencia en la forma de desarrollar el trabajo actoral, también en el momento de fijar las técnicas de la comicidad escénica, que los italianos ya tenían profesionalizada y sistematizada.

La llegada de esta técnica de raíz juglaresca se produce también en el momento de génesis de la comicidad del personaje encargado de sustentar la función cómica en las piezas dramáticas fueron los comediantes quienes proyectaron su experiencia sobre la genealogía del gracioso de raíz bufonesca:

⁶⁶² DENORES, Giason: *Apología contra l'auttor del Verato*, Papua, Paolo Meietti, 1590. Guarini escribe la defensa de su tragicomedia pastoril en el *Compendio della poesia tragicómica* (1601) que resume otros dos tratados literarios: *Verato primo* y *Verato secundo*.

⁶⁶³ PIERI, Marzia: Il "Pastor Fido" e i comici dell'Arte, Biblioteca Teatrale, n° 17, 1991, pp. 1-15 (cita p. 4).

⁶⁶⁴ TRAMBAIOLI, Marcella: Op. Cit., p. 13.

*Thus the great improvisators did no cease to breathe life into the illustrious family of Commedia dell'Arte, they did not cease, moreover, to produce offspring and kin who became acclimatized in nearly every european country*⁶⁶⁵.

Como hemos visto, esta comicidad además ha sido consolidada dramáticamente y fortalecida por su fijación en los textos al apropiarse de elementos del repertorio puramente actoral.

El gracioso calderoniano conecta la técnica de los actores y la cultura popular, que además de enriquecer la *Comedia Nueva* y dotarla de *autenticidad*, puede ser el verdadero motivo de su éxito⁶⁶⁶. Si bien es cierto que los *zanni* ganaron su fama a través de la utilización de trucos acrobáticos y su función era principalmente el mantenimiento de la ritmo escénico, el papel del gracioso es más complejo, ya que además de entretener y deleitar a la audiencia es hombre de confianza, depositario de información crucial para la trama, manipulador, capaz de influir en el comportamiento de los que le rodean. Detrás de conducta estúpida, surge la voz de la verdad y proveedora de puntos de vista críticos sobre la vida y la sociedad en general⁶⁶⁷, esta es la función del loco en la sociedad y en el teatro.

4.4. La seriedad barroca: de la locura a la cordura.

*Lo trágico y lo cómico mezclado,/y Terencio con Séneca, aunque sea /como otro Minotauro de Pasife,/harán grave una parte, otra ridícula,/que aquesta variedad deleita mucho:/buen ejemplo nos da naturaleza,/que por tal variedad tiene belleza*⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ DUCHARTRE, Pierre Louis: Op. Cit., p. 34.

⁶⁶⁶ CANO BALLESTA, Juan: "Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 777-784 (p. 778).

⁶⁶⁷ LEONI, Monica: Op. Cit. Para Leoni el gracioso es el encargado de proporcionar imágenes carnavalescas y provocar la risa que parece estar exluida. Su tesis además de estudiar la risa desde un punto de vista teórico, considera la existencia histórica del bufón de la corte europea y su posible representación en el escenario (principalmente en la comedias de figurón).

⁶⁶⁸ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte nuevo...* vv. 174-180.

4.4.1 Seriedad y risa: discursos paralelos.

La *tragicidad* calderoniana, siguiendo a Yolanda Novo⁶⁶⁹, irrumpe en las tensiones constructivas derivadas del pulso entre tragedia y comedia, en la dialéctica entre los códigos de recepción y escenificación y en el juego entre los modelos trágicos tradicionales y la modernidad de Calderón, que reconvierte el género tragedia en *una modalidad de tragicidad oscilante*⁶⁷⁰.

No podemos sortear la cuestión de que es precisamente en los textos de matiz más trágico de Calderón donde se revelan los graciosos bufos (actuando de forma nada elevada) e interviniendo, más adelante lo expondremos, como una especie de oráculo de las acciones nobles. Opinamos que es indiscutible que cuando las manifestaciones que produce la cultura no se constriñen en cánones férreamente delimitados, es cuando esta se manifiesta engendrando algunas de sus producciones más sugerentes. De ahí la vivacidad de toda obra *pervertida* por el carnaval, aunque sea en su mínima expresión de contagio: el carnaval no acepta los límites. La literatura dramática es analizada históricamente desde el canon clásico, pero la risa del bufón es grotesca y sólo puede ser analizado dentro de su propio orden:

Es inadmisibile interpretarlo desde el punto de vista de las reglas modernas y ver en él sólo los aspectos que se apartan de estas reglas. El canon grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema. No interpretamos la palabra «canon» en el sentido estrecho de conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, conscientemente establecidas y aplicadas a la representación del cuerpo humano. Es posible comprender el canon clásico dentro de esta acepción restringida en ciertas etapas de su evolución, pero la imagen grotesca del cuerpo no ha tenido nunca un canon de este tipo. Su naturaleza misma es anticanónica. Emplearemos la acepción «canon» en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de

⁶⁶⁹ NOVO VILLAVERDE, Yolanda: "Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la Parte IX (1691). en *Calderón 2000: homenaje a homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Pamplona, Universidad de Navarra, septiembre 2000. Ignacio Arellano Ayuso (dir. congr.), vol. 2, 2002, pp. 283-294. La investigadora, diferencia cuatro tipologías trágicas de 6 textos marcados por la venganza y la justicia. Caracterizados por la tensión entre honor, poder y amor. Los distintos niveles de tragicidad vienen determinados por la importancia jerárquica de cada uno de esos asuntos. Analiza en seis de las piezas de la Novena parte la gradación de la tragicidad a través de la dialéctica inventio-dispositio.

⁶⁷⁰ NOVO VILLAVERDE, Yolanda: ídem, p. 292.

*desarrollo (canon para la representación del cuerpo y de la vida corporal). En el arte y la literatura del pasado podemos observar dos tendencias, a las que podemos adjudicar convencionalmente el nombre de cánones grotesco y clásico*⁶⁷¹.

El carnaval es por oposición a la norma establecida *anticanónico*, no soporta la sujeción a las reglas y por este camino de contradicción, distinguiremos un cuadro de correspondencias (o desavenencias) entre risa y seriedad.

No nos puede pasar inadvertida una cuestión: la Iglesia proclama que Dios es uno sólo el verdadero y demonios hay muchos, son legión, es una colectividad, como la comunidad riente de la plaza y aún podemos añadir una nueva correspondencia: Iglesia versus Teatro, la Iglesia romana de Dios versus *diaboli ecclesiam*⁶⁷², *est privatum consistorium impudicitiae*⁶⁷³, invectiva establecida por Tertuliano en el siglo II.

Antítesis, que tiene en el Padre Juan Antonio Velázquez, jesuita inspirado en los Santos Padres, uno de sus grandes valedores. Su obra *De Avgustissimo Evcharistiae Misterio sive De Maria Forma...* dedica algunos pasajes al teatro entre los que destacan la comparación entre los efectos saludables de la eucaristía y lo perjudicial del teatro:

*Eucharistiam cum scaenico teatro pugnare; atque ideo eos qui sacrae mensae participes sunt, ab illo quam longissime ire debere*⁶⁷⁴.

Aquellos que participan de la eucaristía deben alejarse del teatro, ya que el teatro se equipara al culto e iglesia del demonio.

Fácilmente podemos trasvasar esta concepción de lo teatral a un objeto que funciona con similares atribuciones en la escena organizada y en la fiesta de carnaval: la máscara, sobre cuyo uso ya reflexionamos en el apartado dedicado a la *Commedia*, desde esta perspectiva se le concede una facultad diabólica. Se convierte en un objeto maligno que confiere al portador toda su carga perversa y, si bien no le otorga poderes

⁶⁷¹ BAJTIN, Mijail: Op. Cit., pp. 33-34.

⁶⁷² WEEBER, Karl Wilhelm: Quintus Septimius Tertullianus. *De spectaculis. Bei die Spiele*. Lateinisch/deutsch von Karl Wilhelm Weeber. Stuttgart (Reclam) 1988, reedición de 2002.

⁶⁷³ Según el DRAE, *Consistorio privado*: consistorio secreto que celebra el Papa en su palacio para consultar los asuntos del gobierno de la Iglesia y para proclamar los obispos y otros prelados.

⁶⁷⁴ VELÁZQUEZ, Juan Antonio: *Dissertatio VII*, la parte dedicada al teatro está en pp. 541-552, Apud. *a de las controversias...* Emilio COTARELO y MORI, CCV, p. 585.

sobrenaturales, sí le condena al pecado mortal y muestra de ello son los sermones que desde el púlpito se profieren para condenar su uso⁶⁷⁵.

La máscara se empleará desde la Edad Media en las representaciones no sólo profanas sino también en aquellas con un fin catequístico, respetuosas con la moralidad cristiana, para representar todos aquellos personajes del mundo sobrenatural (incluidas divinidades y ángeles). Probablemente se usaron porque tratándose de figuras no humanas tenían la necesidad de neutralizar la expresión psicológica del portador, que podría calificarse como un *distanciamiento* en la interpretación⁶⁷⁶.

En las páginas anteriores hemos considerado la permanencia del loco⁶⁷⁷, apreciando una línea evolutiva (eje sintagmático) desde las primeras manifestaciones del bufón carnavalesco hasta llegar al gracioso calderoniano, y considerando la risa carnavalesca, su principal herramienta de subsistencia en la estructura profunda de la literatura dramática, cristalizando en diferentes puntos de intersección en el continuo de literatura dramática y otras manifestaciones no sujetas a una textualidad convencional, como vimos en el caso de la *Commedia* y las correlaciones artísticas de nuestro teatro. El loco se manifiesta adaptándose al contexto concreto que le toca *vivir* (eje paradigmático), por lo que el contexto del XVII determinaría la concreción del loco en el teatro de Calderón.

Además, este discurso de la risa, corre en paralelo al de la seriedad: son dos líneas de discurso continuas en el tiempo, que producen consecutivos productos con las características propias del contexto histórico. Dos líneas paralelas que en el caso del Barroco se fusionan dando lugar a la *Comedia Nueva* en un cruce de caminos entre el discurso del loco y gravedad barroca. Graciosos y personajes nobles quedan por un momento suspendidos sobre una intersección en la que podemos establecer un cuadro de correspondencias - en realidad divergencias, ya que se comportan como opuestos - en el que retomamos la doble vía pagano-religiosa en la comedia barroca calderoniana, con la que caracterizamos la génesis del teatro español, con el fin de determinar la posible permanencia de lo carnavalesco.

⁶⁷⁵ DÍEZ BORQUE, José María: "Púlpito y máscaras en el siglo de Oro" en *Formas Carnavalescas...*, pp. 183-206. Sobre las atribuciones diabólicas de la máscara: analiza el reflexivo testimonio de la valoración que desde el púlpito se hace en el siglo XVI del uso de las máscaras y de su maldad intrínseca del sermón del padre Diego Pérez Valdivia "Plática o lección de las máscaras, en la cual se trata si es pecado mortal, o, el enmascararse..."

⁶⁷⁶ MASSIP, Jesús Francesc: Op. Cit., p. 104.

⁶⁷⁷ HERMENEGILDO, Alfredo: "Burla y parodia del discurso oficial...", p. 55

Estas dos líneas tienen un precedente en el maniqueísmo filosófico traducido al cristianismo por la ascética ignaciana: el emblema de las dos banderas defendido en los *Ejercicios Espirituales*:

*El cuarto día, meditación de dos banderas una de Cristo, sumo capitán y señor nuestro, la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura. (...) cómo Cristo llama y quiere a todos bajo su bandera, y Lucifer, al contrario, debajo la suya. (...) será aquí ver un gran campo de toda aquella región de Jerusalén, donde el sumo capitán general de los buenos es Cristo nuestro Señor; otro campo en región de Babilonia, donde el caudillo de los enemigos es Lucifer*⁶⁷⁸.

La influencia del pensamiento de S. Ignacio de Loyola a través del teatro jesuítico en el teatro de Calderón se produce a través de su formación en el Colegio Imperial de Madrid, por el que también pasaron todas las personalidades de la política y cultura de los siglos XVI y XVII. Menéndez Peláez, argumentó algunos indicios para justificar este teatro como un prólogo, raíz, del teatro Calderoniano, con un mismo sistema dramático, técnico e ideológico⁶⁷⁹. El concepto de teatro desarrollado por los pedagogos y dramaturgos de la congregación fundada por San Ignacio de Loyola será utilizado como mecanismo pedagógico académico y doctrinal en su misión contrarreformista.

La Compañía de Jesús lo utilizará como un instrumento más en su finalidad misionera orientada hacia la formación de los jóvenes, es decir, la misma dimensión didáctica que sirve de base al teatro jesuítico⁶⁸⁰. Este uso, también tiene que ver con la visión integradora del cristianismo de la tradición clásica, de modo que, los textos de los dramaturgos jesuitas suelen ser un producto del sincretismo cultural debido al celo humanista, al que siempre se opone la superioridad cultural cristiana sobre la greco-romana, así como sobre las incompatibilidades filosóficas⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ LOYOLA, S. Ignacio de: *Ejercicios espirituales*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1833, pp. 64-65.

⁶⁷⁹ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: "El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca" en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999, Almagro. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 33-76.

⁶⁸⁰ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: ídem, pp. 34-35.

⁶⁸¹ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: ídem, pp. 38-39.

Trazando este cuadro de correlaciones: de un lado encontraríamos la columna de lo pagano-locos (*Babilonia*), del otro la espiritualidad cristiana-creyentes (*Jerusalén*) conformes con la moralidad de la iglesia romana. De este modo tendríamos en una misma fila la verdad oficial y la inversión bufa, es decir en un mismo plano de autenticidad; todo dependerá del punto de vista adoptado, el del loco o el del cuerdo. El loco se halla en las tinieblas del mundo pagano, como el cuerdo se guía a través del mundo con la luz de la espiritualidad cristiana, esta puede llevarle hacia la única verdad aceptada por el orden estamental. Los locos han invertido los valores a través de la risa en su mundo material. Cordura frente a locura, alma frente a la materialidad del cuerpo, vida frente a muerte:

CORDURA	LOCURA
espiritualidad	paganismo
luz	tinieblas
Cristo/Héroe	bufón/demonio
verdad oficial/org. estamental	inversión bufa
alma	cuerpo/mundo material
tristeza cristiana	alegría festiva
VIDA	MUERTE

Asimilamos por tanto, el Crucificado con el héroe cristiano (*hay que imaginar al sumo y verdadero capitán que es Cristo nuestro Señor*⁶⁸²), en un juego de correspondencias entre la tragedia clásica y la tragedia cristiana, encarnando los valores positivos de la cultura cristiana dominante y en contraposición con el bufón; el antihéroe-anticristo pariente del Demonio en la columna de la locura. Esta confrontación Cristo-Héroe con el bufón, es justamente el principio de *la pasión más amarga*, la pasión por la burla, que confronta al hombre y al loco⁶⁸³.

⁶⁸² LOYOLA, S. Ignacio de: *Ejercicios espirituales*...

⁶⁸³ UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1939, p. 113. “*He aquí al hombre*”, dijeron en burla a Cristo Nuestro Señor; “*he aquí el loco*”, dirán de ti, mi señor Don Quijote, y serás el loco, el único Loco...

4.4.2 La tragicomedia y la tragedia cristiana.

Sin debatir sobre la controversia acerca de la pertinencia o no de una tragedia barroca española, nos parece sin embargo oportuno hacer un inciso y señalar la dificultad de la *Comedia del Siglo de Oro* para acomodarse definitivamente a los cánones aristotélicos como híbrido: como *tragicomedia* es un género conflictivo, o incluso, indeseable *per essere mista, per essere doppia, per non essere uniforme*⁶⁸⁴.

La *Comedia Nueva*, por su mezcolanza de acciones y personajes, no se adapta a lo que Aristóteles define como *Comedia* (como dijimos *la imitación de hombres inferiores*) y hallaríamos también dificultades para adaptarla concluyentemente al modelo de *Tragedia* clásica que definida aristotélicamente estaría destinada a la imitación de *acciones de carácter elevado*.

Para Lope (*¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!*⁶⁸⁵), la Tragedia tiene por argumento la historia y la *Comedia verdadera*⁶⁸⁶ o *planipedia*⁶⁸⁷, el fingimiento y como fin *imitar las acciones de los hombres/ y pintar de aquel siglo las costumbres*⁶⁸⁸.

Ambas tienen común *tres cosas, que son plática,/verso dulce, armonía, o sea la música*⁶⁸⁹, y se diferencian en tratar acciones reales y altas la una y humildes y plebeyas la otra. Lope trata de ennoblecer el arte de hacer comedias que de antiguo *reprehendían vicios y costumbres*⁶⁹⁰, llamadas *espejo de las costumbres y una viva imagen de la verdad*⁶⁹¹ y, recuerda a la Academia, que eran premiadas en los concursos poéticos, argumento que trae a la memoria *porque veáis que me pedís que escriba/Arte de hacer comedias en España,/donde cuanto se escribe es contra el arte*⁶⁹².

Su discurso se arma contra las diatribas de los preceptistas, ya que si bien *el arte verdad dice, el ignorante vulgo contradice*⁶⁹³ los preceptos e impone sus propias leyes

⁶⁸⁴ DENORES, Giason: Op. Cit., p. 28. *Il pastor Fido* de Giovanni Battista Guarini, del que ya hemos hablado en páginas anteriores, dio lugar a una larga controversia entre los teóricos aristotélicos detractores de la tragicomedia y los partidarios de la experimentación técnica.

⁶⁸⁵ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte Nuevo*..., v. 61.

⁶⁸⁶ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, v. 49.

⁶⁸⁷ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, v. 113.

⁶⁸⁸ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, vv. 52-53.

⁶⁸⁹ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, vv. 55-56.

⁶⁹⁰ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, v. 120.

⁶⁹¹ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, vv. 123-125.

⁶⁹² VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, vv. 133-135.

⁶⁹³ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, vv. 140-141.

de este *monstruo* cómico que es la Comedia. El autor debe *obedecer a quien mandarle puede*, pues es quien aplaude y paga la entrada, y *ya que seguir el arte no hay remedio, /en estos dos extremos dando un medio*⁶⁹⁴. Esta subordinación de la Comedia al mandato del vulgo, de lo que nos da cuenta es de la sujeción profesional-venal y estética de la que nace su mixtura, a la que aún Lope encuentra una última justificación, apoyándose en la variedad misma de la vida: *Lo trágico y lo cómico mezclado*⁶⁹⁵

Incluso los detractores de este gran producto de masas, principal argumento para su peculiar mixtura, no lo olvidemos, reconocen que el principal cometido del poeta es mover al *deleite*, razón por la cual, los pinta mejores (o peores) de lo que son en realidad y en el caso de la *Comedia Nueva*, mezclados:

(...) *si el poeta pintase iguales como los hombres son carecerían del mover a admiración, la cual es una parte importantísima para uno de los fines de la poética; digo para el deleite*⁶⁹⁶.

La *Poética* del Pinciano (1596), considerada la respuesta a la fórmula en boga, la *Comedia Nueva* de Lope de Vega, señala que los poetas cómicos deseaban servir a los hombres como pasatiempo y así como la tragedia *con sus compasiones enseña valor para sufrir*, la comedia enseña *con sus risas, prudencia para se gobernar el hombre en su familia*, pues la comedia, *enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana*. De ahí que también se defina como *poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre*⁶⁹⁷.

Descifrando el *poema activo negocioso*: la comedia representa la especie de los hombres malos y viciosos, sin individualizar (cuestión que deja a la sátira) hace visible lo útil y dañoso a la vida humana:

(...) *así esta, como aquella llorando, y riendo enseña a los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir y la comedia con sus risas prudencia para se gobernar el hombre (...) la*

⁶⁹⁴ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, vv. 155-156.

⁶⁹⁵ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: ídem, vv.174- 180.

⁶⁹⁶ LÓPEZ PINCIANO, Alonso: Op. Cit., p. 131.

⁶⁹⁷ LÓPEZ PINCIANO, Alonso: ídem, Epístola IX, “De la Comedia” pp. 371 y ss. (cita p. 378)

*comedia es imitación activa, hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleite y risa*⁶⁹⁸.

Razonamiento que se argumenta en el la horaciana fórmula:

*(...) Aut prodesse volunt, aut delectare poetae, /Aut simul et jucunda, et idonea dicere vitae*⁶⁹⁹.

Es decir, *la gran regla de las reglas es agradar*⁷⁰⁰, y los poetas desean que sus obras sean constructivas o divertidas, o que contengan cosas que al tiempo que sean agradables, sean provechosas, ganando a todos aquel que ambas cosas consigue, este es el gran éxito de la fórmula áurea:

*(...) omne tulit punctum qui miscuit, utile dulce/ lectorem delectando, pariterque monendo*⁷⁰¹.

Ricardo de Turia hace su defensa del *fabuloso Hermofrodito*⁷⁰² (*sic*), argumentando *ab effectu*, en otras palabras, fundamenta su *Apología* atendiendo a la preceptiva que se destila de la práctica dramática contemporánea, tildadas de *monstruosas en la invención y disposición como impropias en la elocución*, por la mezcolanza de personas graves y humildes⁷⁰³ concluyendo:

*(...) que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia*⁷⁰⁴.

En efecto, siendo el género trágico un género *puro*, el género tragicómico tiene mayor razón para albergar la mixtura de lágrimas y risas, apoyando sus consideraciones

⁶⁹⁸ LÓPEZ PINCIANO, Alonso: ídem.

⁶⁹⁹ HORACIO: *Arte poética*..., p. 46.

⁷⁰⁰ UNAMUNO, Miguel de: *Amor y Pedagogía*..., p. 127.

⁷⁰¹ HORACIO: *Arte poética*..., p. 47.

⁷⁰² TURIA, Ricardo de: *Apologético*..., p. 178. Turia, utiliza la imagen del monstruo de la *Metamorfosis* de Ovidio, IV, v. 285-388, a su vez “plagiado” en el *Compendio della poesia tragicomica* de Guarini.

⁷⁰³ TURIA, Ricardo de: ídem, p. 176

⁷⁰⁴ TURIA, Ricardo de: ídem., p. 177.

aún en la teoría aristotélica definida en *De generatione* que rechaza que la mixtura mantenga las partes componente en un nuevo todo⁷⁰⁵:

*Porque en lo mixto las partes pierden su forma y hacen una tercer materia muy diferente, y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse, antes bien se compone y junta, y lo que nace de esta composición no es un tercero alterado debajo de diferente forma, pero son dos cuerpos que trocándose no se compadecen entre sí, y se quedan los mismos que eran antes, así en acto como en potencia*⁷⁰⁶.

Trascripción del concepto aristotélico de lo mixto aplicado a la dramaturgia contenido en el *Compendio della poesia tragicomica* de Guarini (del que no oculta, más bien hace honor a su influencia, citando el verso *nesso homo, nesso capra & tuto bestia*⁷⁰⁷), del que hablamos en páginas anteriores al introducir la commedia como influencia de la práctica escénica en la dramaturgia barroca.

La voluntad de los que escriben comedias, es en efecto, es *satisfacer el gusto para quien escriben* y discuten su teoría *ab effectu*, demostrando su conocimiento de las reglas en otras obras más *perfectamente* acabadas sin el interés de satisfacer a *tantos*⁷⁰⁸. Los dramaturgos escriben contrariando las reglas de la preceptiva clásica, para agradar (*la gran regla de las reglas...*) al vulgo que concurre en masa a oír comedias en busca de novedad (*nuevos usos cada día*) y variedad de sucesos:

*(...) y esto se confirma en la música de la misma comedia, pues si comienzan por un tono grave, luego le quieren no sólo alegre y joli, pero corrido y bullicioso, aun avivado con sainetes de bailes y danzas que mezclan en ellos*⁷⁰⁹.

Turia en su *Apología* también introduce la necesidad del autor de lograr el aplauso del público, para quien escribe, introduciendo la idea de compromiso autorial

⁷⁰⁵ ARISÓ, Albert: "Generación y corrupción" en *Nuevas respuestas a viejas preguntas. La vigencia de Aristóteles en la ciencia contemporánea*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2013, p. 197.

⁷⁰⁶ TURIA, Ricardo de: *Apologético...*, p. 177

⁷⁰⁷ TURIA, Ricardo de: ídem, p. 180. Turia cita un verso de *Il pastor Fido* de Guarini (« mezz'uomo e mezzo capra, e tutto bestia »), que dirige el personaje de Corisca a Satiro. Véase GUARINI, Battista, *Il pastor Fido*, Ettore Bonora (ed.) Milano, Mursia, 1977, II, 6, v. 937

⁷⁰⁸ TURIA, Ricardo de: ídem, p. 178.

⁷⁰⁹ TURIA, Ricardo de: ídem, p. 179.

en la conquista en la recepción, a través del tópico de la disímil correlación entre el éxito de público del teatro representado y el teatro escrito. Idea de compromiso a pesar de la cual, basándose en los expuestos antecedentes teóricos que ilustran la conocida contravención al canon aristotélico, tradicionalmente se atribuyó una incapacidad a los autores áureos para crear verdaderas tragedias; una total ausencia de tales formas dramáticas en el siglo XVII, sometidas a los preceptos cristianos incompatibles con dicho canon.

Nadie formuló un *Arte nuevo de escribir tragedias*, para Ruiz Ramón se produce una especie de *cortocircuito* a partir de la adopción de la nomenclatura Comedia para cualquier tipo de espectáculo, a pesar de que contenga variedad de hechos luctuosos, asunto abordado por la teoría desde el siglo XIX a partir de Moratín:

There is therefore a difference between the 'comedia' that the theorists discuss and the much wider use of this term in practice, to refer to any kind of play. Moratín, in the eighteenth century, calls attention to the absurdity of calling a play a 'comedia' when it is full of sad and sombre events, but by that time the wide meaning had become accepted usage. 'Tragedia' did not catch on to quite the same extent, and although Calderón in the seventeenth century wrote plays that are often profoundly tragic, he does not use this word to describe them. They are still 'comedias'⁷¹⁰.

Parker, en su *Aproximación al Drama Español* elaboró cinco principios generales, que actúan en la estructuración del drama y determinan la construcción de la fábula, con los que poder comprender el drama del siglo de oro:

It is an structure governed by five principles: (1) the primacy of action over character drawing; (2) the primacy of the theme over action, with the consequent irrelevance of realistic verisimilitude; (3) dramatic unity in the theme and not in the action; (4) the subordination of the theme to a moral purpose through the principle of poetic justice, which is not exemplified only by

⁷¹⁰ SHERGOLD, Norman D.: Op. Cit., p. 556.

*the death of the wrongdoer; and (5) the elucidation of the moral purpose by means of dramatic causality*⁷¹¹.

Aceptando el esclarecimiento del propósito moral por medio de la causalidad dramática, expulsamos el Hado del drama barroco. El azar, decisivo en la tragedia griega, es un concepto difícilmente asimilable a la cultura cristiana, regida por el libre albedrío, es decir la responsabilidad de actuar. A diferencia del héroe clásico amenazado por el Hado, el héroe cristiano es responsable de su caída, es responsable de su Destino y su religión no le permite dejar en suspenso las relaciones antagónicas entre el Bien y el Mal, existe una responsabilidad moral ineludible; *el fatídico ergo es el símbolo de la esclavitud del espíritu* y precisamente a través de la que el drama se libera por un breve momento del *fatum lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda a las voces del corazón*⁷¹².

Los personajes del teatro áureo están sometidos a un propósito moral a través del principio de justicia poética y a la fatal servidumbre de decidir de manera consciente, están sujetos a la lógica y sus decisiones tienen consecuencias. Esta particularidad del drama es precisamente la que no le permite ajustarse a un punto esencial en la definición de tragedia. El funcionamiento de la causalidad opera en Calderón de forma especial y constituye un principio cardinal en la estructura del drama⁷¹³.

La obra de Calderón, se superaría la definición de tragedia clásica a través de una forma moderna de la tragedia, una tragedia cristiana en el sentido de la existencia y en los términos de la razón existencial, venciendo el determinismo trágico a través de la acción trágica en cuyo centro estaría la libertad humana⁷¹⁴.

Al tratar el libre albedrío, Calderón además llega a combinar la locura y la duda metódica cartesiana, pues cuestiona uno de los principios de duda: la dificultad para distinguir entre la vigilia y el sueño. Segismundo concede valor de realidad a los sueños

⁷¹¹ PARKER, Alexander A: *The approach...* p. 29.

⁷¹² UNAMUNO, Miguel de: *Amor y pedagogía...*, p. 220.

⁷¹³ PARKER, Alexander A.: Op. Cit., p. 19.

⁷¹⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco: *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, editorial Castalia, 2000, pp. 29-41. Cfr. Alexander PARKER "Hacia una definición de la tragedia calderoniana" en *Calderón y la crítica; historia y antología*. Editorial Gredos; Madrid, 1976, 2 tomos, pp. 360-387. Publicado con anterioridad en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 222-237 y traducido por Manuel Durán.

y es precisamente al entrar en el mundo de lo onírico cuando cree reconocerse, *soñar representó dormir para el mundo y despertar para una nueva vida*⁷¹⁵.

Calderón habría sido capaz de conseguir un cierto desequilibrio a través de una *responsabilidad difusa*, su visión de la responsabilidad moral es trágica: cada acto erróneo humano se inserta en una cadena infinita que combinado con otros se multiplica pudiendo desembocar en la tragedia, a través de una red tejida por el conjunto de personajes que participan en la historia. El principio de justicia poética requiere no sólo que el culpable debe sufrir, además no debe haber ninguna víctima inocente; incluso cuando el personaje trágico es la víctima de un daño, casi siempre habrá contribuido a ello por su propia culpa⁷¹⁶. Incluso los que no aparecen en escena pero han podido engendrar de algún modo el conflicto en el pasado.

Como puntualizamos al abordar el tema de la locura existe una relación entre locura y mal que pasa por la voluntad del hombre, es decir, la locura se vincula con el mundo moral⁷¹⁷.

Ya dijimos: *soy todo y nada, pues soy / el Humano Pensamiento*⁷¹⁸, esté loco o no, *Cogito, sum*⁷¹⁹, pues el pensamiento humano está en todos, cada cual según su estado, *vigilancia y celo*, pues quien vive sin pensar, simplemente *no puede decir que vive*⁷²⁰. Aquel que se atreve a obrar y expresarse en cada momento según su pensamiento el precisamente corre el riesgo de volverse loco. Por lo tanto ser loco, o no, es una cuestión volitiva.

Ya dijimos, todos estamos locos los que lo parecen y los que no⁷²¹, y que por lo tanto Calderón se reconoce también como loco, que además, se dirige a nosotros desde el mismo orden institucional, como sus bufones, manifestando el enigma contradictorio

⁷¹⁵ GRISELDA SANTIBÁÑEZ, María del Carmen: "El libre albedrío (servio arbitrio) en *La vida es sueño*" en *Calderón 2000...*, vol. 2, pp. 623-632.

¿Que quizá soñando estoy,/aunque despierto me veo?/No sueño, pues toco y creo/lo que he sido y lo que soy. /Y aunque ahora te arrepientas,/poco remedio tendrás;/sé quién soy, y no podrás,/aunque suspires y sientas,/quitarme el haber nacido/desta corona heredero;/y si me viste primero a las prisiones rendido,/fue porque ignoré quién era./Pero ya informado estoy /de quién soy; y sé que soy/un compuesto de hombre y fiera. Cito por la edición digital a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 18ª edición, vv. 547-562. Edición Digital: Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n2>]

⁷¹⁶ PARKER, Alexander: *The approach...*, pp. 11-12.

⁷¹⁷ FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*, pp. 217-219.

⁷¹⁸ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del rey Baltasar*, vv. 51-52.

⁷¹⁹ DERRIDA, Jacques: Op. Cit., pp. 47-89.

⁷²⁰ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del rey Baltasar*, vv. 55-56.

⁷²¹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del rey Baltasar*, vv. 69-73. *Y, así, lo parecen pocos, /siéndolo cuantos encuentro, /porque, vistos hacia dentro,/todos somos locos,/los unos y los otros.*

de la locura, que bascula como vimos entre el respeto a la norma y la ruptura de sus límites, un camino que nos lleva a la ironía.

4.4.3. La ironía y la sátira en la risa barroca.

Paso a paso, se corrobora nuestra hipótesis de que no es posible comprender este Calderón trágico sin la existencia de ese *otro*⁷²² irónico que estudiamos en los entremeses. Entender el uso de la ironía en su teatro es la clave para comprender los dramas de honor de Calderón⁷²³ confrontada con la gravedad propia del Barroco.

La dramaturgia calderoniana contiene el discurso oficial y su contrario. La cultura barroca, profundamente religiosa; no solamente desde el punto de vista de los alfabetizados y religiosos autores de comedias, sino desde el mismo pueblo que capta la realidad desde esta visión heredera de la cultura cristiana.

Según la lectura que nos propuso Hernández Araico, el dramaturgo conseguiría a través del ingrediente de la ironía hacer una lectura contrastada de la realidad. Este ha sido el camino más recurrente para hablar de una actitud crítica en el gracioso. La autora utiliza el término *ironía serio-cómica* para introducir la influencia del carnaval medieval en la tragedia calderoniana, una *ironía grave* aplicada al mundo trágico de los personajes nobles que se suma a la burla del gracioso respecto de las convenciones, no sólo de orden político, sino también dramático.

De este modo las comedias no sustentarían el sistema establecido, sino que serían un reflejo de la sociedad, también de aquellas voces, aunque silenciadas, disconformes y cuyo éxito dependía del efecto de compensación a través del escapismo del público que asistía a las representaciones. La adopción del gracioso sería una elección consciente, de un elemento de origen carnavalesco que se opondría a la cultura oficial que se opondría a los ideales que mueven a los personajes nobles:

(...) *ese tipo bufonesco se mueve en ese medio de valores dominantes sin pertenecer a él. (...) Ajeno a la trama pero envuelto en ella (...) es un personaje*

⁷²² RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: “Calderón entre 1630 y 1640...”, p. 157.

⁷²³ PARKER, Alexander A.: *The approach...*, p. 18.

*típicamente huidizo que le facilita múltiples propósitos al dramaturgo, principalmente el de establecer un lazo con el público por encima de las normas sociales y artísticas, es decir, por encima de la convención dramática que rige a los protagonistas así como el papel cómico*⁷²⁴.

Esta ironía en cierto modo es *cinismo*⁷²⁵, tal cual es dispuesta por el propio Calderón y se burla de un conjunto de valores a través de las continuas intertextualidades degradadas bajo la comicidad⁷²⁶. Mostrándonos las debilidades humanas, a través de ejemplos de degradaciones de valores humanos. El humor y la risa suscitan un sentimiento de solidaridad entre los seres humanos que se reconocen (*après tout, nous ne sommes pas meilleurs que les autres...*)⁷²⁷.

Es un género específico poético, al que los escritores y comentaristas del Siglo de Oro distinguían del burlesco, en ocasiones no sin cierta dificultad en deslindar las fronteras entre ambos términos de los que se servían con bastante libertad⁷²⁸, razón por la cual, resulta conveniente observar esta división al estudiar la poesía satírica del Siglo de Oro⁷²⁹, y respecto de nuestro estudio sobre la comicidad bufonesca, tratar de precisarla o al menos valorarla, dadas las diferentes fórmulas en las que se inserta la risa.

Nos dice Covarrubias⁷³⁰ que es *cosa de burla, la de poca sustancia por burla, por donaire*. Siendo el *hombre de burlas, el que tiene poco valor y asiento*. Instalando la contraposición burlas-veras, de la que nos servimos al analizar la figura del donaire por contraposición al personaje noble, siendo burlón el que es amigo de burlarse con otros, pero sin *perjuicio* a diferencia del burlador, que es el *engañador mentiroso fementido perjudicial*.

⁷²⁴ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *Ironía y tragedia...*, p. 62.

⁷²⁵ UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*, Madrid, Taurus, 1982, Cap. XXV, p. 151. *Cinismo, ¿no es eso? [IRONÍA] ¡Cinismo, sí!*

⁷²⁶ STERN, Alfred: Op. Cit., pp. 42-43.

⁷²⁷ STERN, Alfred: ídem, p. 134.

⁷²⁸ REY, Alfonso: Introducción al Volumen II: "Obras Burlescas y El Buscón" en *Obras completas en prosa de Quevedo*. Castalia, Madrid, 2003-2010, pp. 3-63. Notas de reproducción original: Edición digital a partir de Madrid, Castalia, 2003-2010, pp. 3-63. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2z2z7>]

⁷²⁹ FERRI COLL, José María: *Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro .Los Nocturnos de Valencia*. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coords.), Madrid, editorial Castalia, 2000, vol. 1, pp. 327-335 (pp. 329-330).

⁷³⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: Op. Cit., s.v.

La sátira es, en cambio, definida como *un género de verso picante, el qual reprehende los vicios, y desordenes de los hombres*, la dota de una cierta calidad literaria de la cual la burla, por ser cosa de *poca sustancia*, carece.

La sátira para Pinciano es un *razonamiento malédico y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres*⁷³¹, y distingue entre lo meramente cómico y lo satírico mientras el cómico puro

(...) *reprehende del todo escarneciendo y burlando; y, finalmente, es una reprehensión la cómica llena de pasatiempo y risa*, el satírico puro, *reprehende con severidad y acerbidad*⁷³².

Cascales en sus *Tablas poéticas* de 1604, la burla, relacionada con la pintura cómica de la conducta humana, tiene la análoga finalidad como correctivo moral y alude a ella al estudiar la comedia y la risa al definir la risa como *la burla sin dolor de alguna cosa fea y torpe*⁷³³.

Más adelante, hace hincapié en que *la risa, que consiste en las obras, es toda festiva narración, toda befa, toda burla sin pesadumbre, en cual se pinta las costumbres y acciones de los hombres*⁷³⁴,

Define, como el Pinciano, la *nueva sátira* diferenciándola de la *antigua sátira yámbica* como *imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para emendar la vida*⁷³⁵.

Para lo cual el poeta satírico debiera observar el estilo horaciano, ha de endulzar la píldora de la enseñanza con algún dicho o cuento gracioso de forma que no llega a *ensangrentar la lança*, es decir que no llega a ser claro ni agresivo en sus ataques, sino que actúa oblicuamente:

(...) *de manera que parece que no haze nada, y les da de medio a medio, como si fuera su intento tratar particularmente de cada uno*⁷³⁶.

⁷³¹ LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Filosofía antigua poética...*, p. 499.

⁷³² LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *idem*, p. 501.

⁷³³ CASCALES, Francisco de: *Tablas poéticas*, edición de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 221.

⁷³⁴ CASCALES, Francisco de: *idem*, p. 223.

⁷³⁵ CASCALES, Francisco de: *idem*, “De la sátira”, p. 180.

Para los preceptistas, en suma, la sátira es una imitación de una acción viciosa cuyo objeto es la reprehensión de la mala conducta adulzada por la risa, por lo que definitivamente lo satírico (y la risa) participa de lo moral, como reprensión de vicios de la sociedad en que vive el poeta⁷³⁷ o, desde la perspectiva de Jammes, el autor satírico se sitúa dentro de este sistema de valores, que *asume o pretende asumir*, y su ataque se dirige más bien al universo social que lo rodea, incompatible con el sistema, es decir, con la ideología de la clase dominante, mientras que el autor burlesco se sitúa en el exterior del sistema y enfrentado, al menos, contra uno de sus valores fundamentales del sistema⁷³⁸.

Por el contrario, García Berrio, señala que

*El poeta satírico se excluye del vicio para condenarlo, mientras que el burlesco participa de él, gozándose en la confusión ética universal*⁷³⁹.

Ferri Coll encuentra un principio común a la sátira y la burla, este es su carácter provocador que persigue suavizar el *prodesse* horaciano con elementos humorísticos:

*El poeta satírico, así como el burlesco, quiere rebelarse o contra determinadas conductas, muchas veces socializadas y dadas por buenas entre los miembros de una sociedad; o contra determinados seres u objetos, que el autor elige como blanco de su crítica, pero que en realidad son un pretexto para aliviar el malestar producido por otros asuntos*⁷⁴⁰.

Regresando a Stern, una vez más en este estudio, este considera sin embargo que mientras que el humor crea lazos de unión entre los hombres, la sátira los separa. La sátira provoca una *joie maligne* equivale a una pérdida de valores, mientras que la *moquerie* (burla) constituye una degradación de valores. Esta *risa maligna*, es una expresión del odio que manifiesta la oposición de apreciaciones: se trata de una pérdida

⁷³⁶ CASCALES, Francisco de: ídem, p. 181

⁷³⁷ FERRI COLL, José María: Op. Cit.

⁷³⁸ JAMMES, Robert : *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, pp. 42-43.

⁷³⁹ GARCÍA BERRIO, Antonio: *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas poéticas" de Cáscales*, Madrid, Cátedra, p. 335.

⁷⁴⁰ FERRI COLL, José María: Op. Cit., p. 330.

de valor de la persona objeto de la risa, el riente lo hace en este caso con una risa de odio mientras que la otra llora o tiene ganas de hacerlo⁷⁴¹.

Evidentemente, esto no es lo que sucede entre el público que asiste a la representación de las tragedias calderonianas, acostumbradas a que la parte consagrada a la burla no sea *claro ni descubierto*⁷⁴², como el *Arte Nuevo* había instaurado:

(...) *pique sin odio, que si acaso infama, / ni espere aplauso ni pretenda fama*⁷⁴³.

Ahora bien, si la comedia pone de relieve las debilidades humanas más habituales (degradación de valores universales humanos), la sátira busca sobre todo degradar los valores colectivos de ciertos grupos, o bien, valores individuales de ciertos sujetos y lo hace para hacer triunfar finalmente los valores universales de la humanidad que han sido suplantados o sofocados por los valores colectivos o individuales.

La sátira tiene por tanto el poder de reunir a los hombres sobre un bien superior, los valores universales, sobrepasando las particularidades axiológicas de los colectivos humanos⁷⁴⁴. La tragedia cristiana se preocupa de la pérdida de la honra cuya pretensión universal, no es sino un valor colectivo de la sociedad española del momento, que se opone al valor intrínseco de la persona, como ya señalamos según el razonamiento de Américo Castro.

Calderón utiliza más bien una *sourire ironique*, a través de la cual y bajo una apariencia de ignorancia cuestiona ciertos valores, lo cual equivale siempre a una devaluación o incluso una degradación. En la intertextualidad lo que hallamos es en realidad una *autoironía*:

*L'ouvre de notre vie vient de s'écrouler. Nous nous trouvons devant les ruines de ce qui fut notre raison d'être. Et au lieu de pleurer la terrible perte de valeurs que nous venons de subir, il nous arrive de rire ironiquement, de rire de notre propre désastre. Comment expliquer ce paradoxe?*⁷⁴⁵

⁷⁴¹ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 157.

⁷⁴² VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte nuevo...*, vv. 341-342

⁷⁴³ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *idem*, vv. 345-346.

⁷⁴⁴ STERN, Alfred: Op. Cit., pp. 242-243.

⁷⁴⁵ STERN, Alfred: *idem*, p. 195.

¿Cómo explicar el gusto de Calderón por la *autoparodia* de los motivos serios que *constituyen supuestamente la base ideológica y estética de su teatro*⁷⁴⁶?

Estableciendo que no se trata de un autor que no se tomara muy en serio, Leavitt han matizado este enfoque humorístico del gracioso planteando su cometido como crítico dramático reflejo de un autor inteligente capaz de poner cuestión la preceptiva⁷⁴⁷, ya que si bien alguno de los comentarios del gracioso tienen un fin estrictamente cómico, en otros el gracioso se convierte en comentarista crítico de estos motivos y de la propia mecánica de su dramaturgia, como tendremos lugar de examinar en el apartado dedicado a la comicidad de los personajes examinaremos en el último apartado.

Axiológicamente, nos dice Stern, esta terrible pérdida de valores positivos que acabamos de sufrir es un valor vital negativo. Para poder soportarlo es necesario que la devaluemos. La risa irónica sobre nuestra propia desgracia busca

(...) *dévaluer la valeur négative de celui-ci, afin de lui enlever une partie de son poids. Autrement ce poids nos écraserait*⁷⁴⁸.

La risa autoirónica es un medio de conservación de sí mismo; un medio de auto conservación moral.

Por otro lado, el bufón tiene una *sourire spectique*: es una sonrisa que trata de devaluar y degradar el sistema de valores en el cual cree el interlocutor y de los cuales el bufón duda, poniendo de relieve la vulnerabilidad del mismo a través de su mostración de duda, sobre la cual ese interlocutor puede reaccionar refutando las afirmaciones objeto de esa sonrisa escéptica, de duda⁷⁴⁹. Esta es la razón pura que todos los tiranos temen la sátira y la persiguen. Al degradar a través de una ficción artística los valores supuestamente absolutos de los tiranos, los ponen en duda.

⁷⁴⁶ PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "Notas sobre la Mojiganga de las visiones de la muerte de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco" en *Acotaciones*, nº 3, Madrid, editorial Fundamentos, 1999.

⁷⁴⁷ LEAVITT, Sturgis E.: "Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic" en *Studies in Philology*, vol. 28, nº 4, 1931, pp. 847-850. Cfr. VARONE, Lavinia: *El gracioso en Calderón*..., p. 131. Para Varone, la rotura de la ilusión dramática constituye una ejemplificación y trasposición metateatral crítica sobre la norma social.

⁷⁴⁸ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 195.

⁷⁴⁹ STERN, Alfred: ídem, p. 197.

Volviendo sobre la definición de Tragedia aristotélica como imitación de una acción elevada,

(...) *que mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación de tales afecciones*⁷⁵⁰,

Donde deducimos, que una acción elevada es un valor que excita la piedad y el temor, es decir, que incita el reconocimiento de la precariedad de todos nuestros valores amenazados o en peligro de pérdida y la *catarsis* es la conciencia reforzada de los valores positivos que crea la tragedia; refuerza nuestra conciencia de aquellos valores positivos para vivir en sociedad y de los más altos valores de la humanidad, cuyo valor es sagrado. Calderón en sus obras de corte más trágico se complace en

(...) *excitar la imaginación para conducirla a un examen más penetrante de la realidad de las cosas, (...) gusto de la bufonería en la que la risa es la preparación para la tragedia*⁷⁵¹.

4.4.4. Volver a la cordura.

Calderón sabe que es precisamente en la burla donde se conoce la maldad humana, por tanto el demonio, *el gran burlador, emperador y padre de los burladores todos*⁷⁵² ha de ser confinado a un tiempo restringido, este el tiempo, como hemos visto del carnaval y por tanto es necesario la vuelta a la cordura, el retorno a la seriedad barroca, lo cuaresmal.

Sin embargo, aún podemos darle una última vuelta de tuerca, encontrar una nueva significación a este retorno para concluir este punto acerca de las relaciones entre los bufones y el autor cristiano. La respuesta puede hallarse precisamente en el mismo altar:

⁷⁵⁰ ARISTÓTELES: *Poética*... Capítulo VI, 1449b, Cfr. STERN, Alfred: Op. Cit., p. 248.

⁷⁵¹ UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*..., Cap. XXV, p. 151.

⁷⁵² UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote*..., p. 181.

Car l'une des premières images de l'art chrétien représente précisément un homme crucifié à tête d'âne ; il s'agit d'un graffiti de IIIe siècle retrouvé à Pompéi (...) Jésus-Christ ne s'est pas contenté de proclamer bienheureux le pauvre d'esprit ; il en a lui-même vécu la douloureuse expérience. Lorsqu'il se prétend roi des Juifs devant Ponce Pilate, la foule le prend pour un fou. (...) Le Christ a donc voulu se donner, à la phase ultime de son incarnation, les traits de l'innocent, du bouffon malgré lui, que excite le ricanement de la populace en souffrant en silence. (...) du clown triste⁷⁵³.

A través de esta imagen del crucificado con cabeza de asno, el Cristo sufriente se situaría no como el héroe antagónico del Infierno, de los bufones, sino en el mismo plano, el plano del inocente que muere ante una turba de judíos le considera como a un necio, un loco. Un pobre clown que sufre las risas del pueblo incrédulo en el último tramo del *via crucis*.

Nos recuerda la *Apología de Tertuliano*, traducida Fray Pedro Manero en 1644:

Decid, ¿de qué os reís más en los Juegos y Entremeses, de las donosidades que dicen los Graciosos, o de los Dioses mismos⁷⁵⁴?

Desde esta perspectiva, el bufón se acerca al reino de los cielos a través de su inocencia, un estado de gracia que le sitúa en contacto directo con Dios, ya que los simples de espíritu son de entre todos los seres creados por el Todopoderoso los favoritos de su reino:

Le simple d'esprit, c'est le fou chéri de Dieu, le premier dans le royaume des Cieux, mais aussi le premier sur terre, car lui seul partage, dans sa pauvre cervelle délabrée, la secrète pensée du Tout-Puisant. Dieu inspire la vérité comme il l'inspire à l'enfant.⁷⁵⁵

⁷⁵³ LEVER, Maurice : Op. Cit., pp. 22-23.

⁷⁵⁴ *Apología de Tertuliano*, Cap. XV, apud. RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio: *Calderón y la obra corta dramática...*, p. 26.

⁷⁵⁵ LEVER, Maurice : Op. Cit., p. 24.

Al igual que para Kleist⁷⁵⁶ la figura del ahorcado es la imagen grotesca de una marioneta, un muñeco ingrátido que es la esencia misma de la inocencia absoluta, lo cual le pone en contacto con la conciencia absoluta del ser superior, para nosotros la imagen del crucificado representa esta imagen grotesca del muñeco.

Una especie de puerta trasera para retornar al estado de gracia, al paraíso perdido que nos ha sido negado. Existe una extraña relación entre esta marioneta y el crucificado con orejas de burro que es también la figura grotesca de un monigote que ridículamente ha dejado de movernos a la compasión que es el punto de vista del cielo, la visión del bufón sin embargo es una visión mundana; la comicidad absoluta y es percibido con mayor intensidad desde el punto más bajo de la escala social: el pueblo.

Esta mirada mundana, enlaza con el *sermo humilis*: para la doctrina agustiana, el estilo según el cual la Sagrada Escritura *se deja ver sublime y elevada a los ojos de los que son humildes y pequeños*, y es desdeñada por aquellos que se tienen por grandes, y *yo me desdeñaba de ser pequeño y me tenía por grande, siendo solamente hinchado*⁷⁵⁷, que nos vuelve nuevamente sobre la *filatulia*. La Sagrada Escritura, se acomoda a todos por la sencillez de su estilo recibiendo a la humanidad entera en su seno⁷⁵⁸.

Dios comprende la totalidad de la creación, como Dios está en todas partes, por tanto:

(...) *¿No será mejor decir que para estar Vos en vuestras criaturas no es necesario que os contengan ellas, siendo, por el contrario, que sois Vos quien las contiene a todas? (...) ¿no es más cierto que todo Vos estáis en todas partes y que ninguna cosa hay que os abarque ni comprenda todo?*⁷⁵⁹

Desde esta perspectiva se entiende que el *Rey de Reyes* sea *escarnecido, escupido, azotado y clavado en la cruz como un criminal vulgar*. La narración de la Pasión de Cristo *aniquiló* la estética de separación de estilos, engendrando un nuevo

⁷⁵⁶ KLEIST, Heinrich von: *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperion, 1988, pp. 27-36.

⁷⁵⁷ CEBALLOS, Eugenio: *Confesiones de San Agustín* (traducidas según la edición latina de la congregación de S. Mauro), edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Notas de reproducción original: Edición digital basada en la 10ª ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1983. Libro III, Capítulo V, p. 59. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639p3>]

⁷⁵⁸ *Confesiones de San Agustín...*, Libro III, Capítulo V, p. 113.

⁷⁵⁹ Ídem, Libro I, Capítulo III, p. 23.

estilo que no desdeña lo cotidiano y que acepta el realismo burdo, un nuevo *sermo humilis*⁷⁶⁰.

Sublimitas y *Humilitas* como categorías ético-teológicas o estético-estilísticas, se funden en las Sagradas escrituras, particularmente en San Agustín: la palabra de Dios oculta a los sabios y manifiesta a los inocentes: primeros testigos de la palabra de Cristo. Los padres de la iglesia tratan de armonizar la tradición estilística con la peculiaridad de las *Escrituras*, un género,

(...) *que no excluye lo cotidiano y bajo, sino que lo incorpora, de suerte que tanto en su estilo como en su contenido se realiza una fusión directa de lo más bajo y de lo más alto*⁷⁶¹.

Mientras, que por un lado, habla de la manera más sencilla, como para niños, contiene, por otro, enigmas y misterios que se revelan a pocos; y aún éstos tampoco están escritos en estilo altivo y culto para que su comprensión quede reservada a los ilustrados, orgullosos de su saber, sino al alcance de los humildes y creyentes.

Precisamente el teatro cristiano medieval asume esta tradición a través de la representación de sucesos bíblicos que contenían ya un elemento dramático adoctrinando mediante las representaciones de los ciclos de navidad y el corpus⁷⁶².

A partir de S. Agustín, los autores cristianos a trataron de aunar esta visión unitaria de las Sagradas Escrituras con la racionalización de los hechos. Se trataba de completar la *interpretación figural*⁷⁶³, vertical, de un Dios que contiene todas las cosas y está en todas partes, que tiene una visión de un acaecer eterno y en el que la *Providencia Divina* aparece como justificación de la historia y respuesta al plan divino.

⁷⁶⁰ AUERBACH, Erich: *Mimesis*..., p. 75 y pp. 176-177 Cfr. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: "De Dante a Juan de Mena: Sobre el género literario de *comedia*" en 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I Anuario, Madrid, editorial Cátedra, 1978, pp. 151-158. AUERBACH trató anteriormente del tema en *Sacrae Scripturae sermo humilis*, Helsinki, Neuphil Mitteil, 1941.

⁷⁶¹ AUERBACH, Erich: *Mimesis*..., p.148.

⁷⁶² AUERBACH, Erich: ídem, p. 152.

⁷⁶³ Interpretación figural/Figuram impelere: conexión entre dos acontecimientos que ni temporal ni causalmente tienen relación. (Se) *establece una relación entre dos acontecimientos o persona, por la cual uno de ellos no sólo tiene significación propia, sino que apunta también al otro, y este, por su parte. Asume en sí a aquél o lo consume. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo; ambos están contados en la corriente fluida de la vida histórica, pero la comprensión, el 'intellectus spiritualis', de su conexión, es un acto espiritual. Prácticamente, casi todo se reduce a interpretación del Antiguo Testamento, cuyos episodios aislados se interpretan como figuras o profecías reales de los sucesos del Nuevo Testamento.* Ejemplo: el sacrificio Isaac y el sacrificio de Cristo. AUERBACH, Erich: *Mimesis*..., pp. 75 -76.

Esta unicidad divina se opone a la fragmentaria visión terrenal humana que es horizontal-temporal y propia del devenir terrenal. Se trataba de ordenar el discurso a través de secuencias que se sucedieran de forma histórica, horizontal, influidos como estaban por la cultura antigua, a fin de moldear una interpretación racional de acontecimientos convergentes en una ininterrumpida secuencia histórica:

(...) *moldear la interpretación irracional en sí, en un sistema lo más racional posible*⁷⁶⁴.

Lo sublime y lo común ordinario están indisolublemente unidos a la vida y pasión de Cristo. No hay más que un lugar: el mundo; no más que un tiempo: el ahora, que es perenne desde el comienzo, y una sola acción: caída y salvación del hombre. Lo cotidiano realista, esencial en el teatro medieval cristiano, se incorpora a través de la actualización doméstica de los sucesos bíblicos. Razón por la cual el elemento grotesco y bufo fueron ganando terreno hacia la mundanización de la Pasión bíblica: precisamente la representación de acciones humanas como nueva posibilidad de figuración del discurso verdadero, la transposición en sucesos humanos de la pasión de Cristo y del orden divino⁷⁶⁵ que como hemos señalado es *irracional en sí*.

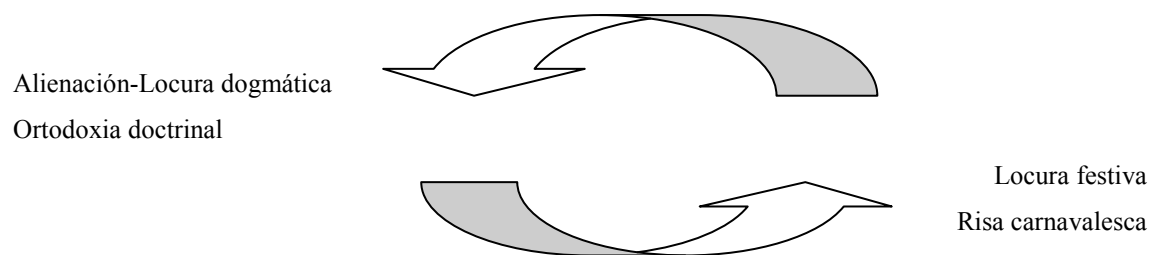
El personaje barroco es, de algún modo, un muñeco movido por los hilos del Supremo Hacedor, que como maestro titiritero, es el último en decidir sobre el movimiento del mundo, sobre los movimientos de escena del *Gran Teatro*. Condición esta, la de monigote, que poseen muchos personajes calderonianos que parecen movidos por hilos en medio de la desazón que es la *ilusión* y el *frenesí* de la vida, que heredarán los personajes teatrales del grotesco moderno.

El loco es un alienado, pero el cristiano a través de la ortodoxia doctrinal también puede llegar a una conciencia alterada, a un conocimiento perturbado del mundo que le rodea; por un lado la locura puede ser festiva, de otro lado la locura puede nacer de una alienación a causa de la ortodoxia doctrinal, una locura dogmática, una y otra pueden encontrarse como vasos comunicantes, de modo que el cristiano se hallaría en continuo desequilibrio mental en el que el rey es aquel que es el más inocente de entre todos los hombres, aquel que ha muerto para salvar a la humanidad de todos sus pecados. Un héroe cuyo destino, a diferencia del resto de los hombres sometidos al libre

⁷⁶⁴ AUERBACH, Erich: *Mimesis*..., p. 77.

⁷⁶⁵ AUERBACH, Erich: *ídem*, pp. 152-155.

albedrío, ya estaba escrito. La locura dogmática se roza con la locura festiva en los extremos.



El anhelo de un premio supremo en el más allá, en un Cielo a imagen del Paraíso Perdido, es la verdadera locura que afecta a los cristianos que han depositado toda su Fe en esta recompensa sobre las penas terrenales. La necesidad proyecta la locura sobre la pretensión de separarse del cuerpo y el hombre piadoso al tratar de liberar su alma de su materia comete el acto más claro de suspensión del orden racional: el éxtasis místico.

5. EL GRACIOSO BUFONESCO CALDERONIANO A TRAVÉS DE TRES PERSONAJES.

Nos preguntamos con inquietud si no hay que achacar a los métodos de la ciencia la existencia de tantas cuestiones que demandan una respuesta que ella rehúsa dar. La ciencia se niega a dar la respuesta desacreditando la pregunta, es decir, tachándola de absurda⁷⁶⁶.

5.1. Introducción y sinopsis de 3 obras calderonianas.

Tratando de responder a la cuestión del texto que encabeza este capítulo, que se resume en el título de su artículo *¿Qué es la verdad?*, Gadamer observó que los métodos de la ciencia, el *ideal de verificación*, influye en todos los ámbitos de la vida. En el análisis del arte nos limita a saber lo comprobable, por lo tanto ciertos aspectos del discurso teatral, en concreto aquello que constituye su efímero, parece quedar al margen de este ideal de *verificabilidad*. Para nuestro estudio trataremos de analizar al autor a través de la enunciación de sus personajes, cuya motivación hemos tratado de desligar en parte a través de unas bases de análisis⁷⁶⁷.

Una vez establecidas unas bases sobre las que analizar los textos de Calderón desde la perspectiva bufonesca, lo estudiaremos en relación con las dos peculiaridades definitorias del oficio de bufón: la locura y la comicidad.

Examinaremos el concepto de locura en cada una de las obras a través del personaje bufonesco, de modo que sean los mismos bufones quienes nos orienten en el análisis de su significado y la comicidad del gracioso bufonesco a partir del modelo que nos hemos dado, es decir el patrón de inversión carnavalesca a través de una cierta especialización del papel del gracioso bufonesco.

Proponemos enfrentarnos con el texto nuestras consideraciones previas, para confirmar o desechar a cada uno de los cuatro de estos graciosos de nuestro estudio, cuyas intervenciones en el drama están determinadas precisamente por su especificidad como personajes insertos en un drama, poniendo el mundo del revés y mostrando la

⁷⁶⁶ GADAMER, Hans-Georg: “¿Qué es la verdad? (1957)” en *Verdad y método II*, Hermeneia, nº 34, ediciones Sígueme, 1998, pp. 51-62 (p. 52).

⁷⁶⁷ GADAMER, Hans-Georg: ídem, pp. 54-55.

fragilidad de la existencia y la proximidad de risas y llanto, transportando a través de la utopía del mismo modo que la figura del *trickster* o chivo expiatorio:

*Quintessence of the absolute comic, he transports us into worlds where imagination and make-believe triumph... because he makes scapegoat of pompous authoritarians, he is himself sacrificed for daring to be both Satan and savior. But though it is mixed with sadness, the laughter he elicits is liberating in its ambivalence: while it makes us realize that we are but spokes in the great wheel of existence, it makes us cherish the moment of infinity allotted to us*⁷⁶⁸.

El chivo expiatorio es también denominado por otros ensayistas y filósofos *pharmakós* (φάρμακος)⁷⁶⁹, término griego, que significa tanto remedio como veneno, siendo al mismo tiempo bueno y malo, introduce la ambivalencia en el discurso⁷⁷⁰:

*El chivo expiatorio es la base de todos los mitos y, por tanto, de toda la cultura: la noción de “chivo expiatorio denota simultáneamente la inocencia de las víctimas, la polarización colectiva que se produce contra ellas y la finalidad colectiva de esta polarización*⁷⁷¹.

El cristianismo tiene también su correlato en Jesús: la imagen del crucificado como clown triste de Lever, al que nos referimos anteriormente⁷⁷², es el Cristo sufriente que a su vez representa la figura del impostor para los judíos que desearon su sacrificio. Es también un chivo expiatorio o *pharmakós*, a la vez bendito y maldito, reverenciado y vilipendiado⁷⁷³:

Jesús manifiesta al Padre como animal vulnerable, el chivo expiatorio desollado y sangrante del Calvario. El cuerpo destrozado de Jesús es el

⁷⁶⁸ KERN, Edith: *The Absolute Comic*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 208.

⁷⁶⁹ Alude a un rito de purificación en la Grecia Antigua, en el que, a través de la víctima sacrificial, inocente y a la par cargada con los males de la comunidad, se trata de poner a salvo dicha colectividad.

⁷⁷⁰ DERRIDA, Jacques: véase “La Farmacia de Platón” en *La diseminación*, Madrid, editorial Fundamentos, 1975, pp. 102-104. Derrida analiza los significados opuestos del término, expone que la escritura misma es propuesta como *pharmakón* en Platón.

⁷⁷¹ GIRARD, René: *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 57. Véase también en *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 12, también es uno de los fundamentos de su teoría: la sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima ‘sacrificable’, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio.

⁷⁷² LEVER, Maurice: Op. Cit.

⁷⁷³ EAGLETON, Terry: *Los evangelios*, Madrid, editorial Akal, 2012, p. 13.

*auténtico significante de la ley. Quienes son fieles al mandato de justicia y fraternidad se verán superados por el Estado. Lo transgresor es la ley, no su subversión*⁷⁷⁴.

Precisamente el *sacrificio*, es decir la desaparición del bufón, es un importante indicio para entender el sentido profundo de las palabras de Calderón, su *verdad*. Si Calderón enuncia un determinado discurso y todo enunciado es respuesta, a la cuestión de *la verdad*, comprenderlo es comprender a qué (o quienes) responde⁷⁷⁵.

Ciertamente, no podemos desatender la cuestión de que nuestra comprensión del texto nace de un proyecto que anticipa el sentido de conjunto: leemos, vemos un espectáculo, con unas ciertas expectativas de significado, pero para comprenderlo en su totalidad hemos de reelaborar el proyecto, estar dispuesto a revisar el sentido profundo del texto. Esta revisión además se suma a otras revisiones que en conjunto contribuyen a crear un nuevo proyecto, a un continuo rediseño que contribuye a su significado⁷⁷⁶.

Interpretar las producciones artísticas desde el tiempo presente es difícil porque lo hacemos a la luz de nuestros prejuicios. El lugar de la hermenéutica, nos dice Gadamer, se encuentra en un punto medio entre la objetividad distanciada de la realidad que nos da nuestra visión desde la historia y nuestra pertenencia a una determinada tradición. El tiempo, desde esta perspectiva, deja de ser una distancia a salvar y se transforma en la principal baza para nuestra comprensión actual; no tratamos de trasladarnos al pensamiento de la época, sino que el devenir actúa como generador de comprensión, nos sirve para interpretar el tiempo pasado.

Desde esta perspectiva la interpretación de un texto resulta interminable, infinita como el tiempo, las circunstancias venideras y los hombres que habrán de juzgarlas⁷⁷⁷. Por lo tanto, si el mejor modo de cuestionarnos nuestro prejuicio es cuestionarlo con otros y permitir que estos se expliquen, nos pondremos a dialogar con los precedentes en el análisis de los graciosos áureos, propondremos nuestra propia lectura y admitiremos (no podría ser de otro modo una tesis doctoral) que otros nos discutan.

⁷⁷⁴ EAGLETON, Terry: Op. Cit., p. 30.

⁷⁷⁵ GADAMER, Hans-Georg: “¿Qué es la verdad? (1957)” en *Verdad y método II...*, p. 59.

⁷⁷⁶ GADAMER, Hans-Georg: “Sobre el círculo de la comprensión” en *Verdad y método II...*, pp. 63 y ss.

⁷⁷⁷ GADAMER, Hans-Georg: *ídem*, pp. 68-70

Sinopsis de *La cisma de Inglaterra*, *El médico de su honra* y *La hija del aire*.

Comenzaremos el análisis por referir y comentar brevemente cada una de las obras antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado de la figura del bufón en cada una de las tragedias señaladas, utilizando la datación comúnmente aceptada para cada una de ellas: *La cisma de Inglaterra* (1627), *El médico de su honra* (1635) y *La hija del aire* (1653).

La cisma de Inglaterra es la primera de las tragedias que vamos analizar a través de su figura bufa. Cuenta, como indica el título⁷⁷⁸, la escisión de Inglaterra de la Iglesia romana a través de las figuras históricas del rey Enrique VIII, la reina Catalina de Aragón, la Infanta María, Ana Bolena y el Cardenal Wolsey (Volseo). La fábula histórica, sobradamente conocida, finaliza con la redacción del *Acta de Supremacía* del rey Enrique VIII de Inglaterra fue promulgada en noviembre de 1534 por el Parlamento de Inglaterra, en la cual el rey es declarado *supreme head in earth of the Church of England, called Anglicans Ecclesia*, en la obra calderoniana termina con la jura, según la cual el rey abdica en su hija María, una *restitución ficticia* del orden alterado que esconde la consumación de la cisma y la derrota del rey⁷⁷⁹, es utilizada por Calderón para poner en escena, además del ineludible tema del honor y la dialéctica paradójica del destino y el libre albedrío, los *topoi* habituales de su dramaturgia: el sueño premonitorio, la profecía autocumplida, la ascensión y caída del soberbio, la ceguera como signo de locura...

Comienza el drama con un sueño premonitorio en el que le es desvelado al rey el final de la tragedia que irremediabilmente se va a suceder, a través de la figura enigmática de una dama-fantasma que está a punto de entrar en escena: Ana Bolena, principio de todas las desgracias que van a acaecer, a través del pasión del rey, capaz de repudiar a la reina Catalina y desertar del cumplimiento de su sujeción como figura real. A continuación se producirá la presentación del Cardenal Volseo, figura que junto a de

⁷⁷⁸ CISMA, según el *Diccionario de Autoridades* - Tomo II (1729) s.v.: *División, discordia, separación de los miembros de un cuerpo místico de su cabeza: lo que sucede, cuando en la elección del Sumo Pontífice se apartan algunos del que ha sido elegido canónicamente, y congregándose, sin legitima autoridad, nombran otro, que es Antipapa, dando ocasión a los fieles para que se escandalicen y dividan, prestando unos la obediencia al verdadero, y otros al falso. También sucede, cuando los Electores del Imperio se dividen, y eligen dos emperadores*. He actualizado la ortografía.

⁷⁷⁹ ESCUDERO BAZTAN, Juan M.: "La Historia y La Cisma de Inglaterra" en la edición de *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, p. 37.

este personaje femenino canalizará el desarrollo de la tragedia: la escisión de Inglaterra y las muertes de ellos mismos. El final terrible con una Ana Bolena muerta a los pies del rey y de la futura heredera cierra este drama del que merece la pena destacar la especial relevancia la cuestión del arrepentimiento, en la figura de un Enrique VIII confundido y, podemos decir sin ambages, superado:

Enrique VIII: *¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice! / mas si no tengo remedio, /¿de qué me sirve arrepentirme?*⁷⁸⁰

Podríamos pensar que Calderón más que con la condenación de la herejía, disfruta con el arrepentimiento del monarca, *con la contemplación de su conversión o reconciliación*⁷⁸¹. Un arrepentimiento que, sin embargo, no evita el final lúgubre con la muerte de Catalina, la sentencia de muerte de Ana Bolena (ordenada ejecutar a través de su padre Tomás Boleno) y el suicidio de Volseo, transmutado en venganza:

Volseo: (...) *Mi venganza/yo mismo la he de tomar,/que no han de triunfar de mí./Desde allí,/despeñado he de acabar, y ¡muera como viví!*⁷⁸²)

Cabe destacar, como circunstancia relevante, que Pasquín se introduce desde el inicio en el drama como bufón del rey, dado que el resto de bufones que analizaremos no parten de esta posición laboral-social, sino que, en un determinado momento, se convierten en *hombres de placer* al servicio de una figura noble. Sin embargo, también fue *otro* en otro tiempo, en este caso un hombre sabio en otro tiempo, que perdida la razón, *hombre docto fuiste*⁷⁸³, según las enigmáticas palabras de la reina, a que como al resto de personajes trata de iluminar sin éxito. Su análisis, además de tratar el esquema que nos hemos propuesto, tratará de *poner luz* a su relación con la ceguera y la locura.

En cuanto a Coquín, vive como lacayo en Sevilla al servicio de D. Gutierre, *El médico de su honra*, y su esposa Dña. Mencía. Quiere el azar, que un día caiga de su caballo a las puertas de la casa el infante D. Enrique hermano ilegítimo de D. Pedro, que

⁷⁸⁰ *La cisma...*, vv. 2779-2781.

⁷⁸¹ NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: "La herejía en los autos de Calderón" en *Estudios sobre Calderón II...*, pp. 184-194 (cita p. 194).

⁷⁸² *La cisma...*, vv. 2512-2517.

⁷⁸³ *La cisma...*, v. 565.

pasará a la historia por *El Cruel*, también *El Justiciero*, ¿por qué imponer la monosemia allí donde reina la polisemia?⁷⁸⁴

D. Enrique anuncia con su caída la tragedia que se avecina. Recordemos, que la pérdida del dominio del caballo sugiere imprudencia según la iconografía clásica, también mal augurio y desviación de la norma moral en materia de sexualidad en el teatro calderoniano. Quien fue en el pasado un pretendiente de Dña. Mencía (desposada por su padre con D. Gutierre), que ahora, vive con la discreción requerida para una dama de su alcurnia. Los enredos se sucederán, de tal modo, que el esposo, que es un decidido defensor del honor, acaba desconfiando de la honestidad de su esposa, respecto del antiguo pretendiente. Los celos, finalmente, le recetarán su sangrado, como medida para curarse en salud.

Coquín se presenta en palacio para tratar de entrar a formar parte del cortejo de truhanes e interviene para poner en conocimiento del rey la desdicha que acosa infelizmente a la dama, pero esta noticia no consigue liberarla de su sentencia de muerte. El rey, ante el cadáver de Dña. Mencía, le concede a D. Gutierre como esposa, con las manos aún manchadas de sangre, a doña Leonor, que había sido en el pasado despreciada por él mismo por una situación confusa que hizo tambalear su honor.

Aquello que más nos concierne en este punto de partida es la posición de Coquín respecto de la trama; interviene en momentos concretos tratando de influir en la resolución del conflicto y, paralelamente, consigue su transformación de simple criado en bufón.

La hija del aire consta de dos partes, circunstancia que da lugar a un mayor desarrollo de cada uno de los elementos de la figura bufonesca en estudio. Comienza la primera parte con la imagen simultánea de un triunfante Menón a cargo de las tropas del rey Nino, el sonido de trompetas y cajas, y de otro lado la voz de socorro de la cautiva Semíramis en la gruta, *cuna y sepulcro*⁷⁸⁵, custodiada por el viejo sacerdote de Venus; Tiresias. Semíramis queda bajo su cuidado, hija del crimen de estupro de una ninfa de

⁷⁸⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco: “El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana” en *Criticón*, nº 23, 1983, pp. 198-213 (cita p. 210). Ruiz Ramón en realidad no se cuestiona, sino que se reafirma en que dada la unidad dramática y trágica del universo calderoniano, *donde no existen ni personajes ni situaciones planas*, este personaje viene a reforzar el juego de dualidades y simetrías habituales de su dramaturgia.

⁷⁸⁵ *La hija...* v.109, I parte.

Venus, que a su vez asesina a su victimario. La heroína viene a su vez al mundo a dar muerte, acabando en el parto con la vida de su madre.

Es Chato quien conduce a Menón como guía al templo de Venus, siendo el más experto en aquel monte *por haberse en él criado*⁷⁸⁶, desoyendo los *vaticinios*, y dando con la gruta en la que se oculta Semíramis, momento a partir del cual las circunstancias se suceden para que, tal como había profetizado Venus, la protagonista se convierta en *horror del mundo*⁷⁸⁷ y tirana del amor de un rey.

Como hemos dicho, el desarrollo de la trama da lugar así mismo a un mayor, si no progreso en la construcción del bufón, que aún estamos por determinar, sí al menos una mayor oportunidad para poder atrapar momentos pertinentes para nuestro estudio y una mayor gradación en su *metamorfosis bufonesca*. Aparece Chato en la primera parte caracterizado de villano y progresivamente irá evolucionando desde *criado por accidente*⁷⁸⁸ a *hombre de placer* en el cortejo de la bella Semíramis a quien empieza a servir por encargo de Menón como criado en Ascalón y más tarde le seguirá a Nínive, sin otro objeto que acompañarle. Es vestido de soldado sin tener otro cometido que vivir de *hacerse el tonto*⁷⁸⁹. Cerrará esta primera parte guiando momentáneamente al ciego Menón, caído en desgracia y de nuevo nos encontramos un bufón en relación con la ceguera.

En la segunda parte, nos encontramos con la heroína de la historia, Semíramis, como reina en Babilonia, llega un embajador, que resulta ser el propio rey de Lidia, a acusar a la reina de haber envenenado al Rey Nino y de haber usurpado el poder de su legítimo heredero, Ninias (hijo de ambos). Ambos se declaran la guerra, pero él acaba preso. El pueblo aclama a Ninias como legítimo heredero y pide a la reina que renuncie a la corona a favor de su hijo. La reina finalmente accede y se retira, aunque más tarde se arrepiente y concierta suplantarlo a su hijo con la ayuda de su fiel Friso, gracias a su increíble parecido. Iran hijo de Lidoro marcha a Babilonia. Por su parte, el gracioso Chato reaparece en esta segunda parte envejecido mozo de los perros de la reina Semíramis, a la que seguirá hasta su final en el campo de batalla como testigo *accidental* de su muerte.

⁷⁸⁶ *La hija*... v. 681, I parte.

⁷⁸⁷ *La hija*... vv. 134-135, I parte.

⁷⁸⁸ CHAUCHADIS, Claude: "Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón" en *Criticón*, nº 80, 2000, pp. 155-168 (cita p. 163).

⁷⁸⁹ *La hija*..., v. 2249, I parte.

5.2 Caracterización del gracioso bufonesco.

5.2.1. Rasgos tradicionalmente atribuidos al gracioso áureo.

A lo largo de estas páginas delimitaremos algunos las principales características del gracioso bufonesco a través de algunos factores que tradicionalmente han sido descritos para explicar su comportamiento escénico. Principalmente se trata de una *necesidad artística*⁷⁹⁰, de la que ya hablamos en páginas anteriores, relacionada con el *aut prodesse volunt, aut delectare poetae* horaciano, el teatro áureo (*dulce et utile*), se jacta de pintar la variedad de los hombres como parte importantísima de su finalidad, el *deleite, la gran regla de las reglas*⁷⁹¹ como ya dijimos, contra la *fatiga del ánimo*⁷⁹² que distrae la atención del público del corral de comedias.

Continuando con nuestro sometimiento al precepto platónico, el cual nos impone definir nuestro objeto de estudio, revisaremos la definición de gracioso y también repararemos en las principales líneas de análisis del gracioso como agente de la estructura dramática, sustentadas por la mayor parte de los teóricos desde la perspectiva de su complementariedad y contraste con el personaje noble al que sirve de apoyo escénico, criado, amigo y consejero.

A. Definición de gracioso.

El gracioso, del latín *grati sus*, se define en la última edición del diccionario de la Real Academia en su quinta acepción aplicado al actor que ejecuta el papel festivo, es decir, inmediatamente anterior a la definición como personaje de la comedia clásica española caracterizado por el ingenio y la socarronería, es precisado como una especificidad del trabajo que desarrollan los actores, remitiéndonos a la tradicional fusión-confusión en la que se vinculan personaje-actor.

⁷⁹⁰ HUERTA CALVO, Javier: "Para una poética de la representación en el siglo de oro...", p. 75.

⁷⁹¹ UNAMUNO, Miguel de: *Amor y Pedagogía*..., p. 127.

⁷⁹² ALCAZAR, José: *Ortografía Castellana*..., p. 338.

Esa especificidad de un tipo de oficio, aunque no aparece en la definición del *Tesoro de Covarrubias*⁷⁹³, sí se vincula al elemento antropomorfo, al hombre que tiene esa tarea como un especial don divino, *hecha de Dios al animal racional hombre*, el gracioso, especifica que es *el que tiene buen donayre y da contento el mirarle (...) el que dize gracias* (donde *donaire* es definido como *gracia y buen parecer*).

A través del papel que desarrolla el gracioso en la comedia se define en el *Diccionario de Autoridades*⁷⁹⁴, el gracioso es *usado como sustantivo el que en las Comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene*. La definición se asienta en el influjo de arte dramático sobre el concepto, y sobre la individualización de una *tejnë* propia de los comediantes.

Parecida enunciación sobreviene en la posterior definición del *Diccionario Enciclopédico* de Zerolo se introduce una comparativa entre lo gracioso y lo jocoso, en la que se aduce que lo gracioso como un medio entre lo jocoso y lo burlón (*aun el bufón y el truhán*):

*El gracioso se acerca al jocoso, aunque su significación no es tan delicada y fina como la de este. El jocoso lo es solo en las palabras y el gracioso en estas y muchas veces en obras: al gracioso le podríamos mirar como un medio entre el jocoso y el burlón, y aun el bufón y el truhán. Cuando el gracioso hace consistir su mérito en solo el gracejo se acerca más al jocoso; pero cuando procura, como a menudo sucede, excitar y aumentar la risa con sus gestos y contorsiones, entonces se asemeja más al bufón y al burlón, hasta llegarse a confundir con ellos*⁷⁹⁵.

La principal característica que gradualmente se acrecienta en las definiciones consiste en aquellos elementos que hemos estudiado en el ámbito de la gestualidad, como mecanismo para aumentar la hilaridad, de modo que el gracioso se llega a confundir con el comediante, al hacerse intrínseco el juego de un cómico que corporeice tales elementos.

⁷⁹³ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: Op. Cit., s.v.

⁷⁹⁴ *Diccionario de Autoridades* - Tomo IV (1734), s.v. GRACIOSO. *Usado como sustantivo, significa el que en las Comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene.*

⁷⁹⁵ ZEROLO, Elias; TORO y GÓMEZ, Miguel de; ISAZA, Emiliano: *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana*, Garnier Hermanos, París, 1895, s.v.

Como vemos el personaje es definido a través de lo que hace, de cual es su *papel*, como vimos en la génesis de la comicidad del gracioso, este es un aspecto capital, pues tiene que ver con la profesionalización del trabajo y la organización del trabajo artístico, además, nos plantea un primer esbozo de un personaje que se sostiene a la vez reafirma una poética definida por la acción.

B. Perfil apicarado.

El primer autor en señalar su actitud antiheroica y anticaballeresca, es decir, en contraste con el personaje principal de la dramaturgia áurea, junto a su *simplicidad*, *ironía*, *socarronería e insolencia* fue Montoliu, asociándolo a las características propias del pícaro⁷⁹⁶. Desde esta perspectiva, lo picaresco, que comparte la marginalidad con el bufón, se habría refugiado en el teatro español del siglo XVII frente al discurso oficial⁷⁹⁷.

Hay múltiples vínculos entre pícaros y bufones, como prototipo tomaremos el caso del *Guzmán de Alfarache*. Es el mismo pícaro *Guzmán* quien nos recuerda la costumbre de los príncipes de mantener hombres de placer y juglares en su séquito, no sólo como distracción, sino recordando que estos *suelen valer mucho, advirtiéndolo, aconsejando, revelando cosas graves en son de chocarrerías, que no se atrevieran cuerdos a decírlas con veras*⁷⁹⁸.

A esta descripción del oficio de *bufón* como *hombre de placer*, confundido con el término *juglar*, que ya abordamos al principio de nuestro estudio, apuntalando la idea del locura que habla *con veras*, sigue una enumeración de los distintos graciosos, que pululan en torno a la nobleza, de este pícaro que cuando entra al servicio del embajador de Francia, conecta por su propia servidumbre de *gracioso*:

No me señalo plaza ni oficio; generalmente le servia y generalmente me pagaba. Porque él me lo daba o en su presencia o yo me tomaba en buen donaire.

⁷⁹⁶ MONTOLIÚ, Manuel de: *El alma de España: y sus reflejos en la literatura del siglo de oro*, Barcelona, editorial Cervantes, 1942, p. 321.

⁷⁹⁷ RONCERO LÓPEZ, Victoriano: "La novela bufonesca: *La pícara Justina* y el *Estebanillo González*" en *Studia aurea*: actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta (coords.), vol. 3 (prosa), 1996, pp. 455-462.

⁷⁹⁸ ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Edición de Benito Brancaforte, Madrid, ediciones Akal, 1996, p. 334.

*Y hablando claro, yo era su gracioso; aunque otros me llamaban truhán chocarrero*⁷⁹⁹.

Tal dedicación nos retrotrae a la citada controversia etimológica de la *Supplicatio*⁸⁰⁰ que trató de distinguir distintos niveles en el oficio de la risa, así el pícaro de Mateo Alemán considera que:

- *Graciosos hay discretos, que dicen sentencias y dan pareceres que no se humillaran sus amos a perderlos a otros de sus criados, aunque les importaran mucho y fueran ellos grandísimos estadistas para poderles aconsejar, no lo consintieran dellos, por no confesarse ignorantes a sus inferiores o que saben menos que ellos; que aun has en esto quieren ser dioses*⁸⁰¹.
- *Otros graciosos hay naturalmente ignorantes o simples, por cuya boca muchas veces acontece hablarse cosas misteriosas y dignas de consideración, que parece permitir Dios que las digan y que con ello también a lo que conviene callen, las cuales, aun siendo de esta calidad, tienen mucho donaire diciéndolas*⁸⁰². Los simples de nacimiento que aún sin saberlo aciertan a decir la verdad.
- Los graciosos que sólo sirven de danzar, tañer, cantar, murmurar, blasfemar, acuchillar, mentir y ser glotones; buenos bebedores y malos vividores, cada uno por su camino y alguno por todos. Y de tal manera gustan dellos, que les darán favor para todo, siendo gravísimo pecado. A éstos y por esto les dan joyas de precio, ricos vestidos y puños de doblones, lo que no hicieran a un sabio virtuoso y honrado, que tratar del gobierno de sus estados y personas, ilustrando sus nombres y magnificando su casa con glorioso nombre⁸⁰³.

El pícaro se convierte en entrando al servicio del embajador, no sólo en la puerta de entrada a la locura festiva, sino también el dueño de su libertad como confesor de sus más íntimos secretos:

⁷⁹⁹ ALEMÁN, Mateo: ídem, p. 289.

⁸⁰⁰ Citada cap. 2. *Definición...*

⁸⁰¹ ALEMÁN, Mateo: Op. Cit., p. 334.

⁸⁰² ALEMÁN, Mateo: ídem, p. 335.

⁸⁰³ ALEMÁN, Mateo: ídem, p. 336.

*Yo era la puerta principal para entrar en su gracia y el señor de su voluntad. Yo tenía la llave dorada de su secreto. Habíame vendido su libertad, obligábame a guardárselo, tanto por esto como por caridad, por la ley natural y amor que le tenía; que siempre conoció de mi gran sufrimiento en callar*⁸⁰⁴.

Para Ricardo de Turia, este aspecto de confesor es analizado desde una perspectiva de la funcionalidad dramática, traducido en la introducción de las comedias del lacayo que *en son de gracioso* no sólo tuviera acceso a la más privada estancia de una dama sino también al más alto secreto de estado: *tan filósofos morales y naturales, como si toda su vida se hubieran criado a los pechos de las universidades más famosas*⁸⁰⁵, obedecía, a juicio del autor del *Apologético de las Comedias Españolas*, a una necesidad dramática doble: multiplicar interlocutores y variar el gusto (*y el aplicar donaires a su papel es por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga muy fácilmente*⁸⁰⁶).

De esta aproximación a la faceta picaresca del gracioso también nos interesa, su estatuto de *aventurero*⁸⁰⁷, marcado por:

- la pertenencia a muchos amos, que en el caso de los graciosos bufos, por la comprensión de la acción resulta complicada, sin embargo si encontramos a un Coquín que, si bien todas las casas son suyas, se encuentra a medio camino del servicio de D. Gutierre y de la Casa Real:

Coquín: (...) *todas las casas son mías, /y aunque lo son, esta vez/la de don Gutierre Alfonso/es mi acesoria, en quien fue/ mi paso meridiano/un andaluz cordobés*⁸⁰⁸

- sus habilidades rufianescas, como es el caso de Coquín, a la vez escudero y sisador de parte de la despensa de la caballería:

Coquín: (...) *de aquesta casa escudero,/ de la pía despensero,/ pues le siso al*

⁸⁰⁴ ALEMÁN, Mateo: ídem, p. 334.

⁸⁰⁵ TURIA, Ricardo de: *Apologético...*, p. 176.

⁸⁰⁶ TURIA, Ricardo de: ídem, pp. 179-180.

⁸⁰⁷ HUERTA CALVO, Javier: "La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)" en *Dicenda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, nº1, 1982. pp. 143-158 (cita p. 156).

⁸⁰⁸ *El médico...*, vv. 749-754.

*celemin/la mitad de la comida*⁸⁰⁹

- o también, como superviviente que se adapta a las circunstancias del amo, se metamorfosea o se hace guía, como Chato que sin cambiar dueña se une en una suerte de simbiosis con ella:

Chato: (...) *a la reina serví, en tantas/fortunas, pues la serví/siendo monstruo en las montañas,/siendo dama en Escalón,/siendo en las selvas villana,/siendo en palacio señora,/y en Nínive Reina. ¡Ah, cuánta/mala condición sufrí/en todas estas andanzas*⁸¹⁰!

Recordándonos que el bufón, aún en la guerra, forma parte del séquito del rey⁸¹¹.

Lo picaresco substancialmente nos atañe como *fuentes de comicidad*, que como señaló Arango determina su *proceder*⁸¹². Dicha concepción del gracioso a través de un característico *proceder*, es decir, un *actuar*, nos pone sobre la pista de un cierto *actuar escénico*, el cual determina una comicidad.

El mismo *Guzmán de Alfarache* nos expone un pequeño compendio del arte cómico, en el que es necesario concertar varias cualidades:

Un don de naturaleza, que se acredite juntamente con el rostro, talle y movimiento de cuerpo y ojos, de tal manera que unas prendas favorezcan a otras y cada una por sí tengan un donaire particular, para que juntas muevan el gusto ajeno; porque una misma cosa la dirán dos personas diferentes: una de tal manera, que te quitarán el calzado y desnudarán la camisa, sin que con la risa lo sientas; y otra, con tal desagrado, que se te hará la puerta lejos y angosta para salir huyendo, y por más que procuren estos esforzarse a darles a quel vivo necesario, no es posible.

⁸⁰⁹ *El médico...*, vv. 462-465.

⁸¹⁰ *La hija...*, vv. 2611-2619.

⁸¹¹ GAZEAU, A.: Op. Cit., p. 53.

⁸¹² ARANGO, Manuel Antonio: *El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope De Vega, Tirso De, Molina, Juan Ruiz De Alarcón Y Pedro Calderón De La Barca*, Bogotá, Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Tomo XXXV, Mayo-Agosto 1980, n° 2, pp. 377-386 (p. 378).

*Requíerase también lección continua, para saber cómo cuando, qué y de qué se han de formar. También importa memoria de casos y conocimiento de personas, para saber casar y acomodar lo que se dijere con aquello de quien se dijere. Conviene solicitud en inquirir lo más digno de vituperar, y más en los nobles, vidas ajenas*⁸¹³.

Siendo unas dadas por la naturaleza y otras por el oficio de hacer gracias, requiere un cierto adiestramiento, insistiendo el pícaro en que la *salsa de la murmuración*, es el punto de sal que pone el ingenio y que para ejercitarlo también es de importancia *oportunidad y tiempo*, de manera que se acierte en qué momento se puede decir una gracia, así como haber captado previamente la benevolencia del auditorio, *para que celebren con buena gana lo que se dice y hace*. ¿No son todos estos argumentos del pícaro convertido en bufón las mismas herramientas del actor de comedia y parte de la técnica del comediógrafo?

Esta especialización del gracioso, que nos muestra *Guzmán*, nos recuerda la progresiva especialización del actor en su oficio, paralela a la fijación del gracioso bufonesco. Personaje que a su vez se va consolidando en los géneros breves como espacio dramático autónomo y como espacio para la libertad actoral, la improvisación y la creatividad sobre la constricción del texto. Todas estas circunstancias componen, por otro lado, múltiples posibilidades para el proyecto teatral del dramaturgo que nos ocupa: Calderón rescata la irrisoria del teatro breve y la inserta en una dramaturgia ampliada, acotando su margen de maniobra pero al mismo tiempo beneficiándose de la eficacia expresiva de los actores. Para Tordera, Calderón se movería desde

*(...) la pura funcionalidad dramática' como pieza básica del engranaje dramatúrgico hasta su utilización astuta o, si se prefiere, con la sabiduría del oficio de autor, en la estrategia calderoniana de la eficacia escénica, de la eficacia de la representación del espectáculo*⁸¹⁴.

La nota apicarada, por la senda de la graciosidad, también se gesta en el teatro breve, algunas características de los truhanes apicarados parten de este teatro, que en Lope da lugar a la creación de un subgénero dentro de las muchas clasificaciones que de

⁸¹³ ALEMÁN, Mateo: Op. Cit., p. 333.

⁸¹⁴ TORDERA, Antonio: "Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón...", p. 290.

sus comedias se han hecho⁸¹⁵ y que en el caso de Calderón llegan a integrarse dentro de los intermedios. Existe una delicada línea entre los elementos cómicos del pícaro y el gracioso que pasan por el jaque. Delicada, no por la condición delincencial de los personajes, sino por el riesgo de caer en justificar hipótesis que tratan de sustentarse sobre bases nada claras o directamente huecas. Nos permitiremos, sin embargo, hacer una pequeña incursión en este territorio, bajo la suposición de una relación entre pícaros, jaques y graciosos, establecida provisionalmente y abordando la cuestión como parte del itinerario de la comicidad en los personajes de Calderón.

El jaque, de quien toma el nombre el género literario, es un antihéroe, un hampón, emparentado con los pícaros de la literatura novelesca y también con los graciosos de comedia a través de algunas conexiones en su dramaturgia que pasaremos a esbozar:

- En cuanto al uso de recursos cómico basados en la palabra y la acción: como personajes representantes de la base de la sociedad tiene un lenguaje diferenciado de los personajes nobles, marcado por la utilización de un léxico propio del pueblo llano. Esta oposición a los valores también tiene forzosamente un reflejo en la oposición a la caracterización física de los personajes, no sólo en indumentaria sino, en la propia del artista, del creador que construye el gran muñeco de mimbre de la *Paradoja*, que además se acompaña del lenguaje de la corporalidad, respecto a la picaresca literaria, es lo específico del teatro.
- Este lenguaje corporal dramatizado es el vehículo a través del cual se manifiesta la avidez de libertad transgresora y de placeres corporales, sediento de no sólo de placeres carnales, sino también de vino; una nueva vía de invasión de lo carnavalesco, del que no es ajeno la jácara.
- El jaque, nos concierne por tanto como personaje dramático por su oposición a los valores establecidos, con una función especular, faceta que describiremos en la tarea cómica del gracioso bufonesco, ya que al igual que los pícaros, se singularizan por su condición de cronistas de su propio ser así como de la sociedad, empleando un análisis crítico:

⁸¹⁵ OLEZA SIMÓ, Juan: “Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero” en *Comedias y comediantes*. M. Diago y T. Ferrer (eds.), Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188 (Comprende *El caballero de Illesca*, *El rufián Castrucho*, *El anzuelo de Fenisa* y *El caballero del milagro*).

*El Jaque no subraya un simple defecto de la vida humana, sino que trata de plantear la problemática de su Condición Humana de Ser marginalizado y rechazado en relación con una realidad Humana que es la fealdad y bajeza, es decir, la dureza de juicio y la barbarie criticada que crea su propio odio*⁸¹⁶.

C. Complementariedad y contraste.

Lo sublime al lado de lo sublime no provoca reacción alguna⁸¹⁷. Siempre reaccionamos ante aquello que rompe la monotonía, ante la nota discordante y donde la armonía es la reinante no resulta ningún punto de enfrentamiento con la realidad. En el hombre hay algo que le hace resistirse y rebelarse contra todo aquello que es simétrico y ordenado; al tiempo que siente un irreducible deseo por lo prohibido, lo disconforme, que le produce una especie de rara atracción, que le provoca placer y rechazo al mismo tiempo. En la vida, como en el teatro, los hombres tratan de reconocerse por aquello que les hace diferentes, tanto como por aquello que les vincula con un determinado grupo de semejantes.

La cultura popular parece ser la depositaria y la generadora de una serie de producciones vinculantes a una cierta identidad común, de la cual nace la idea de pertenencia a un determinado grupo; el reconocimiento del “yo” frente al “otro”. Además, en el personaje calderoniano que representa al hombre de carne y hueso del siglo XVII, en el sentido *mimético*, se reconoce esa diferencia de pertenecer a un orden social diferente; los personajes nobles se saben diferentes a los criados y éstos a sus señores. De este modo se convierte en sustento al mismo tiempo no ya de su igual sino también de su contrario, al que apoya a través de la negación de unos valores radicalmente diferentes:

⁸¹⁶ MARIGNO, Emmanuel: “El concepto de ‘picaresca dramática’ y la prefiguración de un teatro de lo absurdo” en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), vol. 2, 1998, pp. 993-1004, (cita p. 1000).

⁸¹⁷ ZIOMEK, Henryk: *Lo grotesco en la literatura española del siglo de Oro*, Madrid, ediciones Alcalá, 1983, p. 13.

*También los hombres que presenta en escena Calderón saben que por ley natural, cada uno tiene sostén y estímulo en su contrario, y que bajo la providente mirada de Dios, vencedores y vencidos, infortunados y dichosos, ricos y pobre, etc., forzosamente tienen que unir sus “caudales” en el fluir de la vida humana desde la cuna la sepultura, pues que como dicen todos en el Auto ‘No hay más fortuna que Dios’: “dichoso es cualquier estado”*⁸¹⁸.

Este *dichoso es cualquier estado*, de raíz augustiana, nos recuerda que Dios es quien contiene todas las cosas y todos los estados, el autor se multiplica como un demiurgo sobre sus personajes, de modo que el personaje teatral barroco queda tipificado a través de una serie de rasgos que le identifican y le hacen depositario de una serie de características propias de un determinado grupo social, que le hacen actuar en consecuencia de un modo determinado. En el caso de los personajes nobles además, dentro de una responsabilidad moral ineludible: *el libre albedrío*.

A pesar de que la línea picaresca del citado Montoliu llevaba implícita por su condición anticaballeresca, la finalidad contrastiva y de complementariedad del gracioso frente al héroe protagonista, debemos a Fernández Montesinos⁸¹⁹ el primer estudio consagrado al gracioso en el teatro áureo español que establece el origen de las teorías.

Herrero, en su clásico artículo⁸²⁰, reprochaba a este haber desacertado en el terreno sobre el que acometió su estudio sobre la figura del donaire al haber únicamente realizado su investigación en el contornos de lo literario, por la que no *llegaría más que a obtener la casuística del tipo, no la teoría que explique su génesis y su significación*, sin embargo, a nuestro modo de ver, ambos estudios y otros muchos que se pliegan a cuestiones filológicas, históricas, sociológicas o de otro tipo (incluso el mismo Herrero), siguen ignorando las verdaderas *posibilidades teatrales*: analizarlo desde su construcción escénica, como puesta en escena del poder.

Los bufones, como los graciosos de comedia, aparecen al lado de la realeza porque son, *de la forma más grosera posible, amigos del rey*, ya que su vínculo no se

⁸¹⁸ NAVARRO-GONZÁLEZ, Alberto: *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco...*, p. 10.

⁸¹⁹ FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega” en *Homenaje a Menéndez Pidal*, nº 1, Madrid, 1925, II, pp. 469-504; *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 21-64.

⁸²⁰ HERRERO, Miguel: “Génesis de la figura del donaire” en *Revista de Filología Española*, Tomo XXV, Madrid, Talleres tipográficos de Silverio Aguirre Torre, 1941, pp. 46-78.

sienta sobre la base de su confianza, sino en sus deméritos, como contraste de su magnificencia:

*En la representación de los príncipes, en su escena, locos, enanos, chocarreros, gigantes y demás prodigios harán acto de presencia como el envés rugoso de un haz magnífico*⁸²¹.

La tesis de Herrero sostenía que la figura del gracioso tenía su génesis en elementos tomados de la realidad histórica de los Austrias ensamblados por Lope de Vega y adoptados por sus sucesores: el criado confidente y camarada de su señor, el hombre de placer y el sentido prosaico y positivista del vulgo que Lope habría condensado en la figura del gracioso⁸²². Esta construcción consciente se fundaría para realzar por contraste, al galán poseedor del sentido caballeresco y elevado en la comedia y dispensándole un valor de consejero o al menos de *advertencia, aviso y consorte mental de su amo*⁸²³.

Esta teoría fundada en la realidad histórica, se debería matizar con el argumento de que el gracioso de comedia es ante todo un personaje, algo creado, aunque con base en la realidad; no es un ente real, aunque tenga ciertas semejanzas a los bufones que deambulaban por la corte en el siglo XVII. Recordemos que en el acto teatral, considerado de naturaleza mimético, existe una distancia respecto al mundo la cual es *constitutiva del personaje teatral*, en palabras de Abirached:

*El acto teatral es mimético: no nos da lo real, (...) sino que lo representa y lo re-produce, activa y concretamente, en un espacio y un tiempo singulares. (...) lo que propone a la vista nunca se adecua a su modelo, y esta inadecuación incluso agudiza la comprensión de la realidad significada*⁸²⁴.

La recreación la realidad, de un tiempo y lugar singulares, se realiza a través del gracioso bufonesco, con la capacidad de decir la verdad, la verdad de la *ahistoria*: el tiempo de los bufones.

⁸²¹ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, pp. 161-162.

⁸²² HERRERO, Miguel: Op. Cit., p. 47.

⁸²³ HERRERO, Miguel: ídem, p. 49.

⁸²⁴ ABIRACHED, Robert: *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la A.D.E., 1994, p. 24. Traducción de Borja Ortiz de Gondra (*La crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1978).

El bufón, es ajeno a la sucesión temporal lineal y además ha superado no solo el censor exterior sino algo mucho más importante: el censor interior; el miedo a lo sagrado, al poder establecido. Bajtin creyó que la risa nunca pudo ser utilizada como instrumento de opresión, sino que por el contrario ésta pertenecía al pueblo como arma de libertad⁸²⁵, sin embargo ya hemos señalado algunas razones para sospechar que esto puede no ser del todo cierto para ciertas épocas.

Precisamente, la condición irreal del personaje, le confiere cierta distancia con el público. Para empezar, su modo de expresión no es el habitual para el cotidiano de aquellos que han ido a *oír* una comedia, cuya lengua es el verso. Por lo que nos parece necesario hacer un pequeño inciso en esta cuestión, ya que el mismo lenguaje en verso condiciona el distanciamiento y más concretamente la veracidad del mensaje enviado al receptor de una producción teatral, al igual que para el lector de obras de ficción.

Los críticos no fueron ajenos a esta capacidad de distanciamiento del espectador, del receptor de obras artísticas. ¿De qué modo el lenguaje en verso no condiciona la recepción acrítica de la obra teatral, si los personajes hablan en una lengua ficticia que refleja historias por tanto inverosímiles?

En este sentido hemos de recordar como la aparición de la imprenta supuso un incremento del lector solitario que leía en lengua vernácula y el verso había sido hasta entonces el territorio de la ficción y la prosa el instrumento de la historia:

*El verso posee mecanismos propios para levantar barreras protectoras entre él y su público; su artificiosidad es profiláctica. El lenguaje de la prosa resulta mucho más próximo al del mismo lector y, lo que es más, la prosa se aprovecha de la carga de autoridad creada por su larga asociación con la historia*⁸²⁶.

⁸²⁵ BAJTIN, Mijail: Op. Cit., pp. 87-89.

⁸²⁶ IFE, Barry W.: *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, editorial Crítica, 1992, p. 16. Versión corregida y abreviada de Jordi Ainaud (*Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist Critique and some picaresque replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985). Ife expone su hipótesis en la que admite la posibilidad de que los autores de ficción literaria tuvieran muy en cuenta la desconfianza que despertaba su actividad literaria entre los críticos a partir del incremento de lectores solitarios de prosa cuyo origen parecen ser las ideas sesgadas del conocimiento precario de las ideas platónicas en la península.

Resultaban un mal ejemplo ya para muchos se producía un efecto especular de su propia depravación, y el mal no sólo era peligroso por su reflejo sino por la identificación emocional entre lector y personaje:

Si la crítica aristotélica se siente tentada a replicar que la sublimación de las emociones por el arte es buena para el alma, los platónicos destacan que lo mismo puede decirse de las emociones reales del mundo real, pero que el arte es más peligroso. En este punto, el alegato adquiere un tono metafísico: si los frutos de la imaginación son más peligrosos que la realidad, es porque resultan más convincentes y adoptan una forma compleja e existencia como realidad alternativa⁸²⁷.

Platón despreciaba las producciones del arte por ser remedos de la realidad y consideraba los artistas productores de quimeras, de mentiras; la mentira es inmoral. La historia, al cambiar el discurso la ficción por el de la verdad, se hace difícil discernir cuándo el escritor miente o no, por lo que se produce una *suspensión* de la incredulidad; el lector, el espectador, quedaría desprotegido para juzgar entre el mensaje que lee y la realidad que le rodea.

Este tipo de cuestiones, concernientes a la recepción de obras culturales, se relacionan directamente con una serie de condiciones sociales que favorecieron la creación de productos estandarizados, seriados, caracterizada por el establecimiento de tipos y con una tendencia al conservadurismo social, que vinieran a satisfacer la creciente demanda de continuas novedades de una masa popular desplazada a las ciudades.

Se crearía de este modo un subproducto *kitsch*, según un nivel dado, que correspondía al de las clases medias; los pocos individuos de una sociedad mayoritariamente analfabeta que sabían leer y por tanto eran los principales receptores del grueso de la producción teatral y novelística⁸²⁸. Esta cuestión nos sugiere la posibilidad de un personaje, dentro de un trabajo seriado, creado a partir de un molde, a partir de cual el autor introduce una nota de humor como un ingrediente más en una especie de receta para componer comedias.

⁸²⁷ IFE, Barry W.: ídem, p. 31.

⁸²⁸ MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco...*, pp. 186-187.

Otro punto controvertido de la consideración de los graciosos creados sobre la realidad histórica es la afirmación de que *todos los graciosos de nuestro teatro han estado en la Universidad*⁸²⁹. No ya los graciosos capigorriones, sino todos los graciosos que aparecen en circunstancias extrauniversitarias. Basa su juicio en todos aquellos casos en los que los criados manifiestan su procedencia y por el uso del latín del *criado confidente* de cuyo chapurreo infiere que la constante latinización del lenguaje del gracioso se debe a un pleno conocimiento del latín y del ambiente estudiantil, en la que, en efecto, expone una larga lista de graciosos calderonianos que entrarían en esta nómina de graciosos *universitarios*⁸³⁰.

En contra de este análisis, además de la objeción de Turia a que los graciosos *se hubieran criado a los pechos de las universidades*⁸³¹, que ya hemos señalado, podríamos cuestionar la caracterización que los graciosos hacen a través del disfraz y de la burla de oficios y costumbres, que para Herrero se zanja en una imposibilidad de fingir en el caso de las costumbres estudiantiles y del latín, aunque en muchos casos sea un macarrónico *responder a lo estudiante*⁸³², como indica Coquín al rey, *De corpore bene,/pero de pecunis male*⁸³³, argumento contra el que, según Herrero, no cabría replicar la caracterización o disfraz del gracioso, ya que no habrían resultado verosímiles sin la experiencia universitaria:

(...) *el papel de escolar latinado, e idénticamente los papeles de letrado y médico, con su correspondiente lenguaje latinesco, no era posible hacerlo, ni resultaría verosímil, sin el avezamiento previo a la vida universitaria*⁸³⁴.

Pues bien, a nuestro parecer, este aserto es más que cuestionable y deja a muchos graciosos en suspenso, desajustados en dicho esquema, a los que Herrero llamará *graciosos espúreos*, una especie de libertos de la poética lopesca.

Pese a todo, este tipo de criado confidente es ya una prefiguración de la definición del modelo de gracioso *complemento*. La función de complemento asignada tradicionalmente a los graciosos respecto a los personajes nobles, de discurso unívoco,

⁸²⁹ HERRERO, Miguel: Op. Cit., p. 74.

⁸³⁰ HERRERO, Miguel: ídem, pp. 63-68.

⁸³¹ TURIA, Ricardo de: *Apologético*..., p. 176.

⁸³² *El médico*..., v. 1450.

⁸³³ *El médico*..., vv 1451-1452.

⁸³⁴ HERRERO, Miguel: Op. Cit., p. 70.

de modo que oponiendo valores diferentes, dotarían de matices el discurso del protagonista que de otro modo resultaba plano y falto de confrontación.

Juana de José Prades enumeró el equipo fijo de personajes de la *Comedia Nueva*, cuyas únicas variaciones según la autora dependerían de la importa del dramaturgo y la intriga dramática en la que se insertasen. Dicha nómina se personajes se repiten tanto en las comedias como en las obras de corte más trágico. La teoría de Prades propone una caracterización constante que hace evidente un canon preestablecido para cada personaje, en el caso del gracioso es descrito como:

*El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas. Consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (codiciosos, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor*⁸³⁵.

Un empleo sistemático de los mismos personajes con atributos fijos, que los individualizan de forma precisa del resto y los concretan como *personaje-tipo*⁸³⁶. Este tipo de personaje modelo, además, se subordina a la intriga, de modo que esta preceptiva se cumple con la ductilidad necesaria a la creación literaria que permite complementada con otros atributos dados por las necesidades de la escritura dramática. De aquí que, para Prades, los preceptistas que acusaban a la *Comedia Nueva* de no ajustarse al *Arte*, no repararon, en que, por el contrario, cumplía la obediencia fiel a una estructuración dramática fija sustentada en la existencia de los personajes tipo, es decir, la *preceptiva dramática no escrita*. Los comediógrafos formados en el corral de comedias:

*Oye atento y del arte no disputes, que en la Comedia se hallará de modo, que oyéndola, se pueda saber todo*⁸³⁷

Habrían aprendido su arte donde podía ser asimilado con mayor eficacia: en escena⁸³⁸. ¿Dónde mejor aprender un arte cuyo fin es ser representado? A nadie le

⁸³⁵ JOSÉ PRADES, Juana de: Op. Cit., p. 251.

⁸³⁶ JOSÉ PRADES Juana de: ídem, pp. 57 y ss y p. 251 y ss.

⁸³⁷ VEGA, Lope de: *Arte Nuevo...*, vv. 387-389.

⁸³⁸ JOSÉ PRADES Juana de: Op. Cit., p. 254.

asombra que un pintor aprenda a pintar pintado y viendo la obra de otros pintores: eran los preceptistas, los que carecían del *Arte*, del arte de representar y era tan claro para los dramaturgos, que no hicieron teoría, sino que crearon una pragmática del oficio.

Discutimos, sin embargo con la autora, que *temían anular el valor artístico*⁸³⁹, consideramos que simplemente no había tiempo de entretenerse en algo que era evidente a los sentidos; ellos eran los primeros receptores y productores de un espectáculo que se explicaba por si mismo y cuya producción en serie obedecía a una ingente demanda sujeta a la oferta y demanda. El modelo funcionaba y se repetía como objeto venal.

Volviendo sobre la idea de complementariedad, oponiendo valores diferentes en el plano del discurso unívoco, que dotara de matices el discurso del protagonista que de otro modo resultaba plano y falto de confrontación, Vitse introduce la significativa cuestión de la visión del personaje desde un punto de vista limitado y en tanto que signo, destinado a incorporarse dentro de una visión integral; el espectador-lector omnisciente.

Si existe un personaje cuya condición le confiere un estado especial este es sin duda el gracioso. Aparece como voz independiente y por su actividad como subalterno dramático, portadora de un cierto tipo de verdad que podría ser la del propio poeta dramático, la cual ha de ser desvelada por el receptor del mensaje, es decir el espectador-lector:

Signe partiel parmi d'autres signes partiel disposés par le poète pour former la totalité du réseau signifiant de sa pièce, est à la fois, en tant qu'acteur d'un drame, d'un point de vue limité (sur lui-même, sur les autres, et sur l'action où il s'insère) et, en tant que signe, porteur d'une signification particulière destinée à être incorporée dans une vision interprétative intégrale, que ne peut être le fait que de l'omniscience du spectateur-lecteur. (...) elles [des vérités] ne seront que très difficilement audibles, non seulement par les autres personnages

⁸³⁹ JOSÉ PRADES Juana de: ídem, p. 262.

*(...) mais surtout pour le spectateur du théâtre foncièrement aristocratique du Siècle d'Or (...).*⁸⁴⁰

Los personajes de la tragedia de Calderón aparecen subordinados a un tema principal a través de los incidentes del argumento, la acción desarrollada principal característica del drama español que es, como hemos observado, un teatro basado en la acción. Considerados no como personajes acabados, sino como esbozos que han de ser completados por nuestra lectura atenta colaboran en el desarrollo de la ficción⁸⁴¹. El gracioso, como observador privilegiado de los excesos y la falta de realismo del amo⁸⁴², contribuye al principal propósito del drama en el que se inserta, siendo

*(...) satélite, doble, sombra, parodia, del galán y también encarnar la prudencia el sentido común de que el galán suele estar desprovisto*⁸⁴³.

D. Figura de mediación y necesidad artística.

El personaje de Comedia funciona desde esta perspectiva como una pieza dentro de un engranaje que conforma un todo y rara vez puede actuar de modo independiente: el gracioso tendría la función de sustentar el relato dramático como constructo artístico necesario, que funciona como mediador entre los demás personajes, entre la escena y el público. El gracioso bufonesco funciona como intermediario entre la escena y el receptor de la obra, entre el discurso hegemónico barroco y la verdad que se oculta tras el edificio construido a partir de un armazón que se revela frágil ante la mirada punzante del loco.

Esta mirada es también una mirada que complementa el discurso único, que nos da una verdadera dimensión de la historia a través de los pequeños matices, los pequeños tornillos de la historia que sujetan las grades estructuras.

⁸⁴⁰ VITSE, Marc: *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988, pp. 296-304.

⁸⁴¹ PARKER, Alexander A: *The approach to the Spanish Drama* ...

⁸⁴² DURÁN, Manuel: "Lope y la evolución del gracioso" en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 40, nº 1, 1988, pp. 5-12 (p. 10).

⁸⁴³ DURÁN, Manuel: ídem, p. 11. Durán analizó el papel del gracioso lopesco, cuya función es apuntalar el principal propósito de la comedia de capa de espada: idealizar la clase media urbana.

Las chanzas proferidas por boca del gracioso deben ser abordadas a través del papel mediador del gracioso-bufón, su capacidad para ilustrar por oposición los valores del personaje noble y la posición que este ocupa a la vez dentro y fuera del drama, como personaje *fronterizo*. El gracioso es un mediador entre el conflicto expuesto; lo hace más accesible. También podemos atribuirle una capacidad parecida a la del oficiante que media entre el púlpito y el creyente, aunque no para transmitir un discurso sin fisuras, sino para cuestionarlo. Sin llegar a afirmar que aquel *enseñar deleitando* de nuestro teatro clásico sea exactamente un didactismo brechtiano⁸⁴⁴, ciertamente, ese acento está presente aunque puede que se trate de un *docere a contrariis*, porque

(...) *la risa más que subversiva es destructiva; no hace tomar conciencia aunque satisface; no hace descubrir, sino que confirma*⁸⁴⁵

De modo que la risa es el contrapunto moral del ideal noble, no su enemigo. En este sentido el bufón con su representación del desorden puede ser considerado un moralizador, ya que es el encargado de recordar al amo cual es su responsabilidad: su papel como rey en el teatro del mundo, y representar la imperfección humana.

Es pues, un elemento necesario en la arquitectura del boato de la corte y del mismo modo se comporta como una necesidad en la estructuración dramática:

*El parabién de vuestras venturas todos vienen a mi a dármele, y yo lo recivo alegremente, y en verdad, los que quieren oír de mí las nuevas, las saben, y quien no las quiere saber, yo se las digo, y si vos habéis muerto a diez, yo mato a ciento con esta lengua que Dios me dio, ansi que bueno es tener parientes en la corte*⁸⁴⁶.

La labor de Pasquín en la estructura se inscribe principalmente en su labor de oráculo premonitorio. Anuncia la muerte de los personajes trasladándonos y trasladándolos a un espacio onírico, de pesadilla, desde el que pueden observar su propio fin, como negra parca, su técnica de predicción tiene algo de puesta en escena y de viaje tempo-espacial:

⁸⁴⁴ BRECHT, Bertold: *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004, p. 54.

⁸⁴⁵ FAVA, Antonio: Op. Cit., p. 62.

⁸⁴⁶ CASTRO y ROSI. Adolfo de: "Epistolario del mismo famoso coronista D. Francés, y son cartas enviadas a diversas ilustres personas" en *Curiosidades bibliográficas*, Ribadeneyra, B.A.E., 1855, pp. 55-52 (cita p. 59).

Volseo: *Pues ¿qué has visto?*

Pasquín: *Vuestro entierro. / ¡OH, qué gran capilla hacéis!/para un pájaro pequeño/muy grande jaula es aquella. /¿Más no sabéis lo que pienso?/Que no os habéis de enterrar/vos en ella*⁸⁴⁷.

Coquín sirve de enlace de espacios y participa en la articulación de la continuidad de escenas. Actúa entre D. Enrique y Dña. Mencía como mensajero, informándole del destierro:

Coquín: (...) *Enrique me llamó, y con gran secreto/dijo: “A doña Mencía/ este recado da de parte mía:/que su desdén tirano/me ha quitado la gracia de mi hermano,/y huyendo desta tierra,/hoy a la ajena patria me destierra* (...)”⁸⁴⁸

¿Cómo prevenir el daño de que se sepa que esta ausencia es por Mencía? Escribiendo al infante, según el consejo de la criada Jacinta, una carta para que no haga tal, que Coquín ha de llevar como mensajero⁸⁴⁹, error que convertirá a la dama en un vivo *cadáver*⁸⁵⁰. Precisamente es Coquín en quien D. Gutierre confía para saber la verdad, que acierta a levantar la voz para avisar de inminente peligro levantando la voz:

D. Gutierre: (...) *dime, dime por Dios lo que ha pasado.*

Coquín: *Señor, si algo supiera, /de lástima no más te lo dijera. / ¡Plegue a Dios mi señor...!*

D. Gutierre: *No, no des voces. /Di, ¿a qué aquí te turbaste?*

Coquín: *Somos de buen turbar; mas esto baste*⁸⁵¹.

Coquín también actúa como guía del rey al que encuentra casualmente en una de sus rondas nocturnas, al final de la tercera jornada:

Coquín: *No quise entrar en la torre/con mi amo, por quedarme/a saber lo que se dice/de su prisión. Pero, ¡tate!/(que es un pero muy honrado 1445/del celebrado linaje de los tates de Castilla),/porque el Rey está delante*⁸⁵²

⁸⁴⁷ *La cisma...*, vv. 2154-2161.

⁸⁴⁸ *El médico...*, vv. 2378-2384.

⁸⁴⁹ *El médico...*, vv. 2403-2407.

Jacinta: *Escribiéndole agora/un papel, en que diga mi señora/que a su opinión conviene/que no se ausente; pues para eso tiene/lugar si tú le llevas.*

⁸⁵⁰ *El médico...*, v. 2583.

⁸⁵¹ *El médico...*, vv. 2446-2451.

⁸⁵² *El médico...*, vv. 1441-1448.

Dicho encuentro, también propicia su labor en el encadenamiento de escenas y de espacios, siendo el encargado de señalar la puerta, con las marcas de sangre, momento en el cual desaparece:

Coquín: *De su casa lo has tratado/tan cerca, que ya has llegado;/que esta es su casa, señor*⁸⁵³.

Chato también tiene esta función como personaje que constructor de la dramaturgia a través de su papel de conector, como conector entre ambas partes, recordando los sucesos pasados y marcando el paso del tiempo:

Chato: *¡En buen cuidado esta vez/la fortunilla me ha puesto!/Sólo me faltaba esto/al cabo de mi vejez./Si mi riesgo no remedia⁶⁹⁵/el desvelo y el cuidado,/peor es esto que el soldado/de la primera comedia*⁸⁵⁴.

Sin duda, Chato tiene una especial relevancia como agente de espacios itinerantes; es decir como *espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos distintos*⁸⁵⁵. Es Chato quien informa de la llegada de Nino a Libio y Arsidas⁸⁵⁶, será también él quien siendo el *más experto* conduzca a Menón, a pesar de informarle de la amenaza que encierra el monte en el que suceden *protentos y proligios*⁸⁵⁷, hasta la cueva de Semíramis, convirtiéndose en nexo definitivo entre los dos grandes por dos focos dramáticos simultáneos de la escena inicial (cueva *versus* campo de batalla) construida como una *gran obertura*⁸⁵⁸, que se funden en uno sólo espacio dramático.

Esta fusión se hace además a través de la interposición del texto de Semiramis y Chato⁸⁵⁹ de manera que a partir de ese momento su destino corre parejo hasta la muerte de la heroína y el silencio del bufón, como más adelante veremos. Todavía será Chato

⁸⁵³ *El médico...*, vv. 2783-2785

⁸⁵⁴ *La hija...*, vv. 691-698.

⁸⁵⁵ RUBIERA, Javier: "Un espacio para el tonto. El elemento cómico en *La hija del aire*" en *Calderón entre veras y burlas...*, pp. 223-241 (cita pp. 234-235), véase "Función en el desarrollo de la intriga": pp. 234-238

⁸⁵⁶ *La hija...*, vv. 515-517, I parte.

Arsidas: (...) *Decidme, ¿el Rey Nino, cuándo/a esta Provincia llegó?*

Chato: *Hoy llegó y hoy se ausentó.*

⁸⁵⁷ *La hija...*, vv. 697-698, I parte.

⁸⁵⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco (ed.): "La imagen escénica de la división" en *La hija del aire...*, pp. 19-21.

⁸⁵⁹ *La hija...*, vv. 705-706, I parte.

Semíramis: *¡Ay, infelice de mí!*

Chato: *¡Ay de mí!*)

quien les oriente de vuelta a la civilización, con la promesa de Semíramis de *ser racional*⁸⁶⁰. Luego, es la locura quien les guía, y tal vez no sepa acertar el camino:

Chato: *Yo era un tonto, y lo que he visto/me ha hecho dos tontos. No sé/si he de acertar el camino*⁸⁶¹.

Dicha función como conector de espacios tiene especial significado cuando funciona por un instante como mozo de ciego, ya que enlaza la realidad escénica, con un personaje privado de un sentido y por tanto media entre ambos espacios, del mismo modo que funciona de nexo entre la realidad escénica y los espacios fantásticos que suceden ocultos a la vista de los espectadores. En realidad él es el encargado de construirlos, así en el abatimiento del caballo por parte de Semíramis:

Chato: *Pero sí sé, pues que veo/que al encuentro le ha salido/veloz, y enredando luego/entre los pies del caballo/mi garrote, dar le ha hecho/de ojos; con que, finalmente, /o ya el choque o ya el despeño/se ha trocado a una caída*⁸⁶².

Con la entrada del rey los graciosos desaparecen de la escena⁸⁶³, dando por cumplida su función de nexo entre ambos espacios y acciones, y dando paso a una escena dramática capital en la obra, guardan silencio. Igual función desempeña Chato en su descripción del campo de batalla en la escena final:

Chato: *¡Cuerpo de Apolo conmigo, /y cuál anda allí el estruendo!/Y aun aquí, que, derramados,/los dos ejércitos veo/no dejar parte ninguna/que no ocupen (...)*⁸⁶⁴

Su intervención es una exhortación al público que enlaza la escena de muerte con la realidad, actuando de intérprete que cierra el triángulo escena-público-autor y su construcción de ilusión escénica es desde el principio rasgada por su pregunta:

Chato: *¡Cielos! ¿Qué habrá en este monte/ que todos andan revueltos*⁸⁶⁵?

⁸⁶⁰ *La hija...*, vv. 1004-1006, I parte.

Semíramis: *Adiós,/tenebroso centro mío;/que voy a ser racional/ya que hasta aquí bruto he sido*

⁸⁶¹ *La hija...*, vv. 1008-1010, I parte.

⁸⁶² *La hija...*, vv. 1712-1719, I parte.

⁸⁶³ *La hija...*, vv. 1726-1729, I parte.

Sirene: *El Rey es.*

Chato: *Pues a escondernos, / que haberle visto caer/ quizá será sacrilegio.*

Sirene: *Vamos de aquí huyendo.*

⁸⁶⁴ *La hija...*, vv. 3218, II parte.

Porque no es al cielo a quien interroga el bufón, sino al público, ya que no se trata de un autor que no se tomase en serio a sí mismo, sino, que tiene muy en cuenta a un público que debe construir con el resto de agentes el drama⁸⁶⁶ y, tal vez, un comentario sobre las convenciones no sólo dramáticas, sino también, sociales⁸⁶⁷.

En conclusión, el gracioso bufonesco es una necesidad artística basada en el contraste, comentada ya la conexión entre la estructura cómica y social entre el criado real y el gracioso de comedia, que funciona del mismo modo como elemento estructurador que como alter ego de los personajes nobles a los que sirve, de modo que, el personaje encargado de la risa sería un personaje necesario y tolerado.

Para Georges Günter, hay demasiadas evidencias de que el gracioso calderoniano no se limita a su faceta de antihéroe, que por su variedad y versatilidad, es un ser contradictorio y esencialmente bifronte:

Su polimorfismo depende, a nuestro modo de entender, ante todo de la facilidad con la que puede dirigirse tanto a los personajes en la escena como al público. De esta forma él se halla, a cada momento, dentro del drama y, —con sus monólogos, apartes, con su habla enigmática y alusiva— fuera de lo que sucede, hablando al mismo tiempo en diferentes perspectivas⁸⁶⁸.

Esta reflexión, que nos conecta con la idea de analizarlo como personaje esencialmente escénico, parte de la idea de entender la poética calderoniana como una técnica de esbozar la realidad como una pintura, *ut pictura poesis*:

(...) no cabe duda que Calderón esboza en esta escena su propia manera de pintar la realidad, su poética⁸⁶⁹.

Desde esta perspectiva, su teatro trataría de representar alegóricamente la realidad, y el gracioso sería un personaje en condiciones de observar desde fuera de la escena aquello que está pasando y servir de *comentador* del cuadro, de la escena. Sin embargo, Günter incide en que el criado simplemente se limita a referir, sin buscar una

⁸⁶⁵ *La hija...*, vv. 1874-1875, I parte.

⁸⁶⁶ LEAVITT, Sturgis E.: Op. Cit., pp. 315-318.

⁸⁶⁷ VARONE, Lavinia: Op. Cit., p. 131.

⁸⁶⁸ GÜNTERT, Georges: Op. Cit., p. 360b.

⁸⁶⁹ GÜNTERT, Georges: ídem, p. 361a.

causalidad mientras que los demás personajes se esfuerzan por apurar la verdad, por más que lo hagan en un mundo de apariencias que les impide acceder al conocimiento.

Para nosotros se trata de una necesidad no solo literaria sino también de orden moral: recordamos el emblema de las dos banderas (*un gran campamento en toda aquella región de Jerusalén...*), que justifica la tolerancia hacia bufón y la señal de supremacía del amo, ya que, el bufón pone de manifiesto con su sola existencia la superioridad natural del noble:

La bufonería es (...) el paradigma de nuestra relación con el cielo: para el cielo somos bufones —porque vivimos en pecado— y lo seremos eternamente si nos condenamos. Los monstruos de el Bosco son bufones para los ángeles (...) de la misma manera que la vida invertida del bufón destaca la superioridad del amo, la vida invertida (pecaminosa) del amo revela la superioridad de ese otro amo que es la divinidad. El carácter moral del bufón va más allá de la simple corrección de las costumbres y desborda los límites de la condición cómica antigua⁸⁷⁰.

Se trataría de un mecanismo bipolar que reduciría al extremo el carácter de tipificación social de los personajes⁸⁷¹ y que eludiría la crítica social, por situarse en el plano de la comicidad.

Sin embargo, a parte de otras consideraciones, que ya hemos expuesto acerca de la impronta carnavalesca de nuestro teatro barroco, nos parece que tal mecanismo no es excluyente, sino sintomático de una realidad de dos caras: una hermosa y acorde, la otra deforme y disonante. Es el mismo mecanismo que utilizó Velázquez para mostrar aún más bella a la Infantina. Se trata igualmente, por tanto, de una *necesidad estética*:

Why has Velázquez included portraits of the midget Nicolas Pertusato, playfully treading on the mastiff's haunch, and the solemn dwarf María Bárbola? One could argue that they, like the maids of honour who give the painting its present name, are part of the infanta's retinue, and thus arte yet another manifestation of Velázquez's concern for quotidian reality. Perhaps they

⁸⁷⁰ BOZAL, Valeriano. Op. cit., p. 34.

⁸⁷¹ RUÍZ RAMÓN, Francisco: *Sociología de la Comedia Española del siglo XVII*, Madrid, editorial Cátedra, 1976, pp. 239-253.

*are there to amuse the infanta. But in a painting freighted with metaphors concerning the skill and status of the artist, this explanation seems simplistic*⁸⁷².

La tradicional fórmula de la antítesis entre el conforme y el disconforme no es la única lectura que nos interesa, sino todas las figuras representadas a través de los retratos que Velázquez pinta de criaturas disformes y truhancillos, captando la naturaleza en su amplitud; desde las más bajas formas de existencia encarnadas en los animales y enanos, a la noble figura de la infanta y el augusto reflejo en el espejo de los reyes⁸⁷³.

Recordamos que para entrar en el séquito de locos de palacio era necesario algún tipo de contravención de lo normativo, por exceso o por defecto, de las categorías sobre las cuales se establece el juicio de valor sobre el *monstruo*. Velázquez, al igual que todo el aparato estamental, sitúa la hermosura en medio de la deformidad: los reyes se rodean de la fealdad y la estulticia para destacar la grandeza en un acto de soberbia al tiempo que insinuaban lo proscrito. En arte es aceptado que para que lo bello llegue a su total plenitud necesita de lo feo como negación suya:

*Belleza es prohibición de prohibición, (...). Por su concepto mismo, el arte no sería nada si no apareciese lo antitéticamente contrapuesto a lo que en él mismo se hace presente de nuevo; si no existiera esa negatividad que corroee sus momentos más espiritualizados, esa antítesis de lo bello que fue antes su propia antítesis. En la historia del arte, la dialéctica de lo feo incluye en sí misma la categoría de lo bello.*⁸⁷⁴

⁸⁷² WIND, Barry: *A foul and pestilent congregation. Images of 'freaks' in Baroque art*, Cambridge, Asgate, 1998, p. 89.

⁸⁷³ WIND, Barry. Ídem.

⁸⁷⁴ ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 67-69. Versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez (Asthetische Theorie, 1970, SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main).

5.2.2. Caracterización de bufón calderoniano

A. El bufón de corte.

Pero la sociedad misma dispone de marcos ya hechos necesarios para repartir el trabajo, es decir, los oficios y de las profesiones. Cada profesión comunica a los que la ejercen unos hábitos mentales y unas particularidades que los hacen asemejarse entre sí y los distingue de todos los demás. Así se van constituyendo pequeñas sociedades en el seno de la grande⁸⁷⁵.

Aquello que Bergson denomina lo *cómico profesional*, es una variedad especial de lo cómico cuyo papel sería el de flexibilizar las relaciones entre los individuos, de una sociedad dada, a través de la risa como liberación de cualquier tipo de represión social.

Desde los mimi e histriones romanos, que imitaban diferentes voces, actitudes, los movimientos de los animales y provocaba la hilaridad con su chocarrería, relacionado con las fiestas campestres y los espectáculos que divertían a la plebe de los arrabales, para regocijo del público que también disfrutaba de los saltimbanquis, mimos, prestidigitadores, etc... hasta los locos profesionales, todos ellos, constituyen una pequeña sociedad dentro de la sociedad. Se trata del séquito de locos, meninas y enanos, que se constituye en *cofradía del contento* dentro de palacio, como corte de las *maravillas* en el interior de la corte, que reproducen las mismas relaciones que establece la organización social *marco*⁸⁷⁶.

La imagen del bufón que ha llegado hasta nuestros días es en gran parte la del bufón medieval, sin embargo, para situar las raíces del modelo bufón de corte para Welsford, que también hace hincapié en la ambigüedad de la terminología de la que ya hablamos, deberíamos tener en cuenta la fusión de varias tradiciones⁸⁷⁷.

Del bufón de corte medieval europeo, pasaríamos por el bufón de corte renacentista que florece especialmente en Italia, donde estaba en boga el culto a la

⁸⁷⁵ BERGSON, Henry: Op. Cit., pp. 142-143.

⁸⁷⁶ BERGSON, Henry: idem.

⁸⁷⁷ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 116. Para Welsford, el bufón cortesano se trataría de una fusión entre el loco céltico y romano, así como para el juglar medieval (libre, no adscrito a ninguna corte) sería el resultado de al menos fusión parcial entre el bardo del norte más digno, y el descendiente degradado del actor romano o mimo.

personalidad e incluso de los abigarrados bufones que podían llegar adquirir fama gracias al éxito de su arte⁸⁷⁸, hasta su decadencia en el siglo XVIII, salvo en el caso de Rusia cuya corte estaba en pleno apogeo: es la época de Iván el Terrible y Pedro el Grande⁸⁷⁹.

La *moda* del bufón de corte creció rápidamente en el siglo XIV, época que se considera el establecimiento del cargo de bufón de oficio⁸⁸⁰, y culminará en el XVI convirtiéndose en una figura significativa no solo en la vida social, sino además en el arte: pintura, literatura y teatro, emplean de forma generalizada a los bufones como un distintivo de la institución real.

Debemos aclarar que entre los bufones hay diversas categorías: por un lado están los bufones de adscritos a alguna casa noble y al rey y por otro lado están los simples parásitos de provienen de la antigüedad. En muchos aspectos los bufones del siglo XV y XVI se parecen a los parásitos de griegos y romanos, pero también son descritos como bagabundos y pícaros.

Tradicionalmente se ha dividido a los bufones distinguiendo entre *flattering*, *laugther-making* y *officious parasite*, cuya herencia nos llegaría casi intacta a través del bufón italiano profesional que se ha alimentado P. 19 de la herencia de bufones reales, en el sentido de históricos, como Gabba, el bufón del emperador Augusto, como otros bufones, que además de *parasitar* a su amo, tenían un puesto en espacio doméstico, si bien, los dramaturgos cómicos redujeron estas criaturas a seres miserables en búsqueda permanente de comida gratis:

*Most of the parasites of Plautus are little more then greedy beggars who are glad to earn good meal by assisting their patrons in intrigue, and are in constant expectation of having pots and pans hurled at heir heads*⁸⁸¹.

La principal diferencia entre el bufón de corte y el mero parásito ocasional emparentado con los pícaros, es que el bufón de corte divierte no sólo por su gula carnavalesca, sus comentarios graciosos, o sus trucos, sino también por sus deficiencias mentales o deformidades físicas que lo privan tanto de los derechos y como de las

⁸⁷⁸ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 128.

⁸⁷⁹ WELSFORD, Enid: ídem, p. 182.

⁸⁸⁰ GAZEAU, A. : Op. Cit., p. 53.

⁸⁸¹ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 7.

responsabilidades, y le sitúan en la posición paradójica de proscripción virtuales combinada con absoluta la dependencia de la ayuda en el grupo social al que pertenece:

(...) *the paradoxical position of virtual outlawry combined with utter dependence on the support on the social group to which he belongs*⁸⁸².

Respecto a los bufones en la corte de los Austrias, periodo en el que se inserta la dramaturgia de Calderón, señalaremos que durante los siglos XVI y XVII, la corte española se pobló de un numeroso séquito gente de placer que desaparecería con llegada de los borbones,

(...) *sin duda porque la majestad del rey ya no los precisaba a su lado para reafirmarse*⁸⁸³.

El bufón de corte encarna el *carnaval de todo el año*⁸⁸⁴ reservado sólo para su majestad, que se permite *bufonizar* incluso en cuaresma. Bouza destaca la *profusión* de fiestas caballerescas coincidiendo con la regencia de Felipe II, a pesar de que la *Instrucción de Palamós* de 1543, guía para el buen gobierno del Carlos V a su hijo Felipe II, *el rey prudente*, para que en el paso a la madurez, le insta a que no haga tanto caso de loco, que nos trae a la memoria *El libro de Castigos del rey Sancho*.

No obstante, el rey mantuvo su gran afición a los hombres de placer, que le habían acompañado desde su infancia (como puede verse en los retratos de los Austrias, y otros personajes de la nobleza, acompañados de enanos, como si de muñecos se tratase⁸⁸⁵).

⁸⁸² WELSFORD, Enid: ídem, p. 55.

⁸⁸³ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 13.

⁸⁸⁴ Torneo a caballo para agasajar a María de Portugal:

En principio, este festejo de lanza, hacha y espada había sido previsto para el año nuevo de 1544, pero la *enfermedad del príncipe obligo a que se retrasase hasta el 2 de marzo, domingo de Cuaresma, un periodo en el que cesaban todos los espectáculos públicos, lo que hizo que sobre don Felipe cayeran muchas críticas...* BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, pp. 172-173 / “Tinieblas vivientes...”, p. 108.

⁸⁸⁵ Véanse figuras 6 y 7.



Figura 6. *La duquesa de Béjar con su enano* de autor anónimo (ca. 1585), pintura al óleo. Colección particular.



Figura 7. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*, Diego Velázquez (1631), óleo sobre lienzo se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston desde 1901.

Los hombres de placer eran habituales compañeros de juegos de cartas entre los nobles de palacio y les solían acompañar en campaña y durante los viajes⁸⁸⁶. El rey,

⁸⁸⁶ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, pp. 80-87.

desoyendo los consejos de su padre, mantuvo su *amistad* con el bufón Perejón⁸⁸⁷, privado del rey, no en el sentido institucional sino en el sentido de tener su favor y gracia en términos de patrocinio⁸⁸⁸.



Figura 8. *Perejón, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba*, Antonio Moro (ca. 1560), pintura al óleo, Museo del Prado.

Nos recuerda este rey *prudente*, al rey retratado en *El médico de su honra*, toda la noche rondando las calles de la ciudad de Sevilla:

*Rey: Toda la noche rondé/de aquesta ciudad las calles;/que quiero saber así/sucesos y novedades/ de Sevilla, que es lugar/donde cada noche salen/1410cuentos nuevos y deseo/desta manera informarme/de todo para saber/lo que convenga*⁸⁸⁹.

Este *informarme de todo* lo que saber le conviene, es en realidad una excusa que a continuación nos es manifestada en el verso, *Aquí hay juego, caminante*⁸⁹⁰, que revela la avidez del monarca por la música, la fiesta, el baile y el juego.

⁸⁸⁷ Véase figura 8: el bufon Perejón (Pero Hernández de la Cruz) portando una baraja de cartas, retratado por Antonio Moro. Felipe II tenía este retrato en una galería junto a otros de la familia real. Protegido de D. Alonso de Pimentel, conde de Benavente, casa con la que siempre tuvo relación a pesar de que el propio Felipe II se hizo cargo de los gastos de algunos de sus criados.

⁸⁸⁸ BOUZA, Fernando: “Tinieblas vivientes...”, p. 108.

⁸⁸⁹ *El médico...*, vv. 1405-1414

⁸⁹⁰ *El médico...*, v. 1426.

Era común la participación de los locos de palacio en festejos y torneos caballerescos que, como simulacros de combate, se venían celebrando desde la baja edad media, al mismo tiempo que figuraban como personajes repetidos de la literatura caballeresca, cuya trascendental característica es la transposición burlesca, precisamente en un tiempo en que *la función de la caballería nobiliaria parecía encaminada a su decadencia*⁸⁹¹.

En este punto disentimos con Rubiera⁸⁹², que no valora que la versión del soldado ridículo de Chato se ajuste a las funciones propias de un bufón. Por nuestra parte, consideramos, que esta imagen de este *truhán-soldado-simulacro* es una materia a tener en cuenta en el itinerario del loco dentro de la literatura desde los libros de caballerías que pasa por el Quijote cervantino y viaja hacia los espectáculos de corte de los Austrias y allende la literatura dramática⁸⁹³.

Los bufones participaban en los torneos destinados para festejar recibimientos y demás agasajos reales, como reporta el bufón D. Francés de Zuñiga:

*El rey entrando en la çibdad estuvo en ella algunos días. Dende a poco mandó hazer Cortes y en ellas ovo muchos debates y dilaciones y greuges, que más parecían erejes. El obispo de Caragoça trabajó quanto pudo por conçertar las Cortes. Y luego nuestro Carlos fue jurado por rey y señor y hiziénronse sobre ello muchas fiestas de lustas y torneos y juegos de cañas, y de plazer que ubieron todos daban los vestidos a los albardanes, lo que oy por los peccados d’España no se haze ni se hará*⁸⁹⁴.

Los bufones de los Austrias no sólo debían hacer gracias, sino que, como cualquier actor profesional, *se preparan*: debían ser capaces de danzar, cantar, tañer instrumentos o hacer piruetas y estaban obligados a ello por contrato. Aunque, a veces, sólo fuera un pacto con su propia necesidad y con el peligro de ser expulsados de palacio; como aquel pícaro Estebadillo, que aseguraba haber recibido instrucción para profesar *su arte*. Una *tejnë* que se subraya con la imposibilidad de ser ejercitada por los *bobos*:

⁸⁹¹ BOUZA, Fernando: “Tinieblas vivientes...”, p. 110. Bouza recuerda en esta relación entre seres deformes y caballeros que Amadís de Gaula era llamado *el caballero del enano*.

⁸⁹² RUBIERA, Javier: Op. Cit., p. 230.

⁸⁹³ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 176.

⁸⁹⁴ SÁNCHEZ PASO, José Antonio: *Crónica Burlesca...*, Capítulo VII, p. 74.

*Era mi memoria tan feliz que, venciendo a mi mala inclinación (que siempre ha sido lo que de presente es), supe leer, escribir y contar; lo que me bastara a seguir diferente rumbo y lo que me ha valido para continuar el arte que profeso; pues te puedo asegurar, a fe de pícaro honrado, que no es oficio para bobos*⁸⁹⁵.

Incluso algún actor, como Juan Rana, llegó a compaginar el trabajo de cómico profesional en la compañía de Antonio de Prado con la recepción de una ración por parte de la reina Mariana:

*(...) en consideración de lo que la hace reír, y en esta conformidad se le apuntará en los libros para que se le acuda con ella desde la fecha de esta*⁸⁹⁶.

Los datos sobre esta ración se apuntará, al igual que la manutención del resto *gente de placer* de palacio en los libros de cuentas, en los que normalmente figuran los datos de los bufones y los obsequios en pago de sus servicios.

A pesar de las noticias de este cargo ocupado por un actor profesional, era más normal buscar entre los asilados en las instituciones mentales que ya existían por aquel tiempo, si bien era habitual que ellos mismo llegaran a palacio a través de un noble que con el que habían entrado en contacto anteriormente sirviendo de criado, como es el caso del famoso don Francés de Zúñiga criado de duque de Béjar antes de entrar en la nómina de locos de palacio de Carlos V ⁸⁹⁷, o incluso de la propia corte que *los produce por sí sola y en gran número*, tal es el caso de la condesa de Crescente, Dña. María de

⁸⁹⁵ *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo*, (Amberes, 1646), Buenos Aires, editorial Baudry, 1847, p. 25.

⁸⁹⁶ MORENO VILLA, José. Op. Cit., p. 135 y BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 32: *Su Majestad, Dios la guarde, por su real orden escrita en Aranjuez en respuesta a carta mía de 24 de este, es servido de hacer merced a Juan RANA de una ración ordinaria que ha de gozar por la casa de la Reina Nuestra Señora en consideración de lo que la hace reír, y en esta conformidad se le apuntará en los libros para que se le acuda con ella desde la fecha de esta. En el Real Sitio del Buen Retiro, a 26 de abril de 1651. El Duque de Nájera a Simón de Alcántara, Grefier de la Reina.*

⁸⁹⁷ SÁNCHEZ PASO, José Antonio: Op. Cit. Véase “Don Francés en Béjar”: pp. 15-21 y “D. Francés en la corte”: pp. 21-34.

Norhona⁸⁹⁸. También era costumbre traer enanos de Flandes y Polonia en un continuo tráfico de personas y de burlas por Europa⁸⁹⁹.

B. Bautismo de bufón.

Su oficio de risas consistía en *provocar la risa ajena a costa del ridículo propio* desde la tradición de apodarlos con nombres de *bestezuelas* (animales pequeños, mascotas, gusanos, insectos varios...) hasta el ignominioso título que comúnmente se les daba: *sabandijas del Arca de Noé*⁹⁰⁰.

El calificativo de sabandija, encerraba en sí el desprecio hacia una persona reducida a bruto, colocando su imperfección más bajo de lo más infame de la especie animal y de la pirámide estamental: sabandija, es decir un *animalillo imperfecto de los que se crían de la putrefacción y humedad de la tierra*⁹⁰¹.

Los apodos con los que suelen denominarse a los criados vienen determinados por la falta de referencias en los apuntes de los libros de bautismo hasta el siglo XVI en que comenzó la obligación de registrar los datos de del nuevo cristiano con nombre y apellidos. Estos normalmente tomaban en parte su nombre en parte de sus amos, de su lugar de procedencia o bien su oficio de burlas (*loco*) se convertía en su apellido.

A parte de los *juegos de desproporción paródica*, el uso de hipocorísticos normalmente refrendaba la asociación entre su escaso tamaño, solían ser enanos, así como la idea de que la falta de razón disminuía su calidad de hombres completos reduciéndolos a un estado infantil perpetuo en el mejor de los casos o al corriente desprecio a través del uso de un diminutivo degradante ya que *ninguna terminación de diminutivo es inocente o gratuita*, ya que su sola pronunciación nos recuerda su pequeñez, la simpleza, la agudeza, su poquedad, su imperfección y semejanza con el mundo cortesano⁹⁰².

⁸⁹⁸ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, pp. 44-45.

⁸⁹⁹ BOUZA, Fernando: *idem*, p. 52-57.

⁹⁰⁰ BOUZA, Fernando: *idem*, p. 135.

⁹⁰¹ *Diccionario de Autoridades* - Tomo VI (1739), s.v.

⁹⁰² BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 145 y ss.

Su nombre es su personaje de burlas, el papel que le ha tocado en la comedia de palacio y en el drama calderoniano en otras palabras, el bufón calderoniano es una intersección de conjuntos de unidades más pequeñas y desde el punto de vista lingüístico es el sujeto de un discurso que viene marcado por su nombre que hace referencia a *lo gracioso* y a la vez es una unidad dentro de un conjunto mayor, que es el texto teatral, la representación, verdadera esencia de lo teatral⁹⁰³.

Así, Pasquín viste un nombre significa *la sátira breve con algún dicho agudo, que regularmente se fixa en las esquínas o cantones, para hacerla pública*. Recordando una estatua, que había en Roma, donde se fijaban dichos papeles⁹⁰⁴, al tiempo que la *brevedad* de su persona: Calderón nos indica que es un hombre ingenioso de pequeño tamaño.

Por su lado, Coquín, *¿No lo pregonas mi estilo? Yo soy, en fin, /Coquín, hijo de Coquín*⁹⁰⁵, señala la proverbial cobardía de los graciosos de comedia, de la que da sobradas muestras en el transcurso de la acción, ya que probablemente su nombre venga de su condición de cobarde, *coquin*, la acepción francesa, que según Covarruvias es usado en pasiva en la lengua española en la voz *acoquinarse*⁹⁰⁶. El rey le pregunta varias veces quién es, parece no entender, acaso para un rey *cruel* no hay cabida para las burlas, y no acaba de juzgar útil un hombre que pretende hacer chanzas y locuras en palacio. Un bufón que parodia la frase *Yo soy quien soy*⁹⁰⁷, utilizada por la aristocracia, para definirse ante el infante Enrique, nos da a entender que su oficio y su nombre fueran intercambiables, como si su ascendencia dibujara una perpetua repetición que condujera a un vacío redundante: *Coquín, hijo de Coquín...*

En último lugar, Chato, dejando a un lado el rasgo distintivo de los de villanos calderonianos caracterizado por nombres campesinos tradicionales y enumerados por

⁹⁰³ UBERSFELD, Anne: *Semiótica teatral*. Madrid, editorial Cátedra/Universidad de Murcia, 1998, véase Cap. III “El personaje”, pp. 85-173.

⁹⁰⁴ *Diccionario de Autoridades* - Tomo V (1737), s.v.

⁹⁰⁵ *El médico...*, vv. 459-461

⁹⁰⁶ *Diccionario de Autoridades* - Tomo I (1726), s.v. ACOQUINAR. v. a. *Atemorizar, acobardar, infundir miedo, aterrar à uno de manera que no se atreve à mover, ni respirar. Es mas usádo en passiva, como Acoquinarse. Viene de la palabra Francésa Coquin. Lat. Perterrefacere. Réddere exterritum, inertem. ESTEB. fol. 155. Yo, si vá à decir verdad... quando lo ví venir, me acoquiné y acobardé de tal manera, que diera quanto tenía por volverme Icaro alado. PIC. JUST. fol. 183. Creyeron con sus amenazas y fieros acoquinarme.*

⁹⁰⁷ GLANTZ, Marco: “Yo soy quien soy: lágrimas y risas” en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*. Aurelio González (ed.). México, Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 129-150.

Noël Salomón⁹⁰⁸ y Chauchadis⁹⁰⁹, *nombres campesinos tradicionales (...)*⁹¹⁰, creo conveniente destacar esa *poquedad* a la que ya hemos hecho referencia, en la presentación de un gracioso que a la pregunta de Semíramis *¿Qué es esto?*, responde *Un poco es*⁹¹¹, que evoca su condición de personaje *plano, aplanado y llano*⁹¹².

C. Requisitos.

El bufón es un loco *domesticado*, una especie de mascota que mantiene una relación ambivalente entre el mundo ordenado, cortesano, y el caos de la locura, sin-reglas, que integra una combinación paradójica: es al mismo tiempo la expresión de la libertad y por otro lado mantiene una relación de dependencia con el grupo al cual pertenece y también con la corte de la cual vive a cuenta.

Así no hay ningún inconveniente en cambiar de identidad si es el rey quien se lo demanda, no ha de ser más quien él guste:

Coquín: *Yo/ (¡válgame el cielo!) soy quien/vuestra Majestad quisiere,/sin quitar y sin poner,/porque un hombre muy discreto /me dio por consejo ayer,/no fuese quien en mi vida /vos no quisieseis; y fue/de manera la lición,/que antes, agora, y después,/quien vos quisiéredes sólo/fui, quien gustareis seré/quien os place soy (...)*⁹¹³

Además en esta descripción de su persona ha subrayado el contraste entre las cualidades que le adornan con las del rey al que se enfrenta de manera totalmente antagónica, en contraposición al rey es hombre de a pie, sin caballo, que ha nacido para servir a los demás y entre sus virtudes están las de arribista, parásito y chocarrero, es decir, pertenece a una cofradía distinta de la que representa el rey, la del buen humor,

⁹⁰⁸ SALOMÓN, Noël: *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965 (trad. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985).

⁹⁰⁹ CHAUCHADIS, Claude: Op. Cit., pp. 155-168.

⁹¹⁰ CHAUCHADIS, Claude: *idem*, p. 156.

⁹¹¹ *La hija...*, v. 1174, I parte.

⁹¹² *Diccionario de Autoridades* - Tomo II (1729), s.v.

⁹¹³ *El médico...*, vv. 711-723.

cuyo cargo es proporcionar la risa⁹¹⁴. El monarca es por el contrario un melancólico que puede castigarle severamente por incordiarle con sus bromas.

Esta alianza con el poder se establece a partir de las particulares relaciones laborales que existen entre reyes y truhanes palaciegos. Precisamente de esta correspondencia se desprende una serie de consecuencias respecto a la intervención de nuestro gracioso en tanto que bufón y nos aporta nuevos datos sobre la relación entre locura y realeza. La locura aparece al lado de la monarquía, ambas parecen necesitarse e incluso complementarse, como el gracioso que acompaña al galán. A la severidad regia se opone la torpeza del séquito de enanos y locos palaciegos que rompen con el paso acompasado de la comitiva, como el gracioso rompe el ritmo de la tragedia intentando introducir una nota disonante en la perfecta melodía articulada por el personaje noble, aportando una nueva visión de los acontecimientos.

Los bufones surgen en la historia asociados al poder real y a la iglesia, protegidos y denostados, son en la época de los Austrias personajes de cierta relevancia en la corte. A ellos es asignada la tarea de divertir a las damas y cortesanos y en especial al rey. Los chocarreros de palacio podemos dividirlos en dos grandes grupos:

A) los locos reales, a los que ya hemos dedicado un capítulo, entre los que se encuentran los enanos, los niños o adultos a los cuales se les consideraba físicamente anormales, y aquellos que, por su desproporción, resultaban raros y los simples *loquillos*, los cuales según se cree tradicionalmente se asociaban a los castillo y fortalezas desde la Edad Media en la necesidad de tenerlos recluidos,

B) y los fingidos, verdaderos vividores y truhanes, *actores* que animados por la posibilidad de vivir de hacer gracias intentan medrar en palacio. Una prueba de que no estaban locos es la capacidad para poder otorgar testamento, en ocasiones considerable gracias a su *próspero* oficio, circunstancia que estaba vedada a los locos inhabilitados jurídicamente⁹¹⁵.

Era requisito imprescindible para formar parte de los locos de palacio un exceso o por el contrario una falta a la norma, algo que convirtiera a los truhanes y truhancillas en unos seres fuera de lo común. Debemos incidir sobre la etimología del *monstruo*: algo que se muestra más allá de una norma, *monstro*, y como algo que implica una

⁹¹⁴ GLANTZ, Marco: Op. cit., pp. 140-141.

⁹¹⁵ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...* p. 34.

misteriosidad; *monitorum*. En efecto, la teratología basa su estudio en la *irregularidad*; se ocupa de la desmesura, donde la perfección natural sería la medianía y todo lo que traspase los límites es imperfecto y por tanto monstruoso. Habría que añadir también la excedencia espiritual del monstruo que suele ser un individuo no sólo anormal, sino generalmente negativo, es decir, el juicio de exceso físico o morfológico se transforma en juicio de exceso de valores espirituales y la teratología pasa de ciencia positiva en disciplina moral. Las sociedades establecen una serie de categorías sobre las cuales establecen una serie de homologaciones, de modo que a cada categoría correspondería un juicio con valor positivo o negativo según el caso⁹¹⁶.

Esta es la razón por la cual, tradicionalmente, se consideraba que aquello que era bello también era bueno y conforme, si bien a lo largo de la historia, cada sociedad ha establece sus propias homologaciones, pudiendo considerar el monstruo conforme y por tanto bello.

Para entrar a formar parte de la colección de prodigios de la corte de los Austrias era necesario tener algún rasgo que le hiciera diferente: seres que por su imperfección fueran la excepción que resaltara la dignitas que debía imperar en la corte real, último y perfecto círculo de una sociedad que se imaginaba a sí misma bien ordenada y armónicamente construida⁹¹⁷.

Las anomalías físicas podían ser variadas desde la desproporción, al exceso de los gigantes, enanismo... El monstruo contrastaba la simetría del estereotipo del cortesano *vestido de prieto*⁹¹⁸: ir apretado, es distintivo de la nobleza, de modo que el noble es un personaje fajado o vendado⁹¹⁹, con el que coexiste, y para el cual, *el cuerpo es el espejo del temperamento*⁹²⁰. Así el perfecto consejero debía tener entre otros

CATEGORÍA	JUICIO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
Morfología	Forma	Conforme	Deforme
Ética	Moral	Bueno	Malo
Estética	Gusto	Bello	Feo
Tímica	Pasión	Eufórico	Disfórico

⁹¹⁷ Resumimos las característica principales dadas por Fernando BOUZA en *Locos, enanos y hombres de placer...*, pp. 19-20, cuya enumeración hace hincapié en la idea de *espejo*.

⁹¹⁸ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *Amar después de la muerte*. Erik Coenen (ed.), Madrid, Cátedra, 2008, p. 174. Según el editor son señas vagas y generales para identificar al destinatario, debido a que es el común cortesano.

Alcuzcuz: (...) *en la corte a mi hijo Juan/ que andar vestido de prieto* (vv. 2588-2589).

⁹¹⁹ ZAPATA, Luis: Op. Cit., p. 67.

⁹²⁰ FURIÓ CERIOL, Fadrique: *El concejo y consejeros del príncipe*, Amberes, 1559. Apud. BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 46.

cualidades fisiognómicas, la natural proporción y correspondencia de los miembros, un bello cuerpo que cumpliera el canon vigente, sin falta ni sobra.

Como hemos dicho el bufón de corte es un loco domesticado, convirtiéndose en objeto de coleccionista o mascota. Como diría el pícaro Estebanillo:

*(...) y como otros dan en querer perros, monos y otros diferentes animales, dio su Alteza en quererme bien (que “hay ojos que de legañas se enamoran”, como hay hombres de bien con poca dicha hay pícaros con mucha suerte) y mostrarlo en mandarme hacer muy ricos y costosos vestidos*⁹²¹.

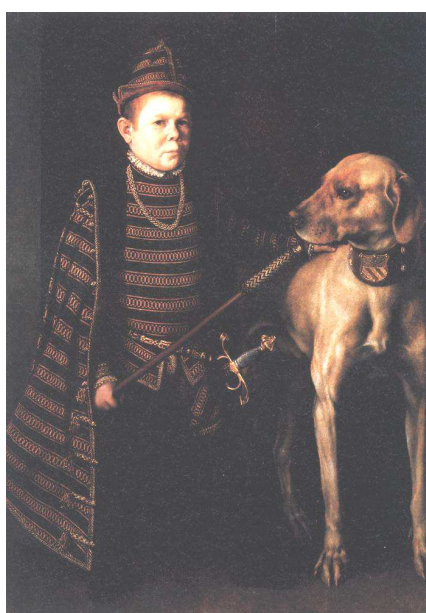


Figura 9. *El enano del Cardenal de Granvelle con un perro*, Antonio Moro (ca. 1549-53) óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París.

Su identificación con mascota, también se relaciona con el oficio de *Royal Huntsman*: en un libro de cuentas del siglo XII hay noticias de un loco llamado indistintamente *Jonh le Fol*, *John Stultum*, *John Follus*... dedicado al trabajo de *sabueso*⁹²² que por otro lado enlaza con imagen del hombre marginado que mora junto a los perros⁹²³:

⁹²¹ *La vida y hechos de Estebanillo González...*, p. 541.

⁹²² WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 115.

⁹²³ Véanse figuras 9, 10 y 11. De las pinturas de bufones se infiere una cierta estética de lo grotesco, una imagen del hombre que invita a la risa, una cierta actitud, que de algún modo recuerda a los personajes de la realeza que aparecen en el mismo periodo retratados en poses semejantes. Obsérvese en la figura 11, una pintura del siglo XIX, la persistencia en la idea de relacionar bufones y mascotas domésticas.

*The pelted madman who eats with the dogs seems more akin to the deformed monstrosities eagerly purchased in the old Roman slave-market than to the inspired seers of Celtic tradition*⁹²⁴.



Fig. 10 *Enano con un perro o Don Antonio “el Inglés”*, anónimo (ca.1650) óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

Probablemente de aquí nace la costumbre de retratar a los enanos junto a perros y otras mascotas domésticas, entre otros el famoso cuadro *El enano del cardenal Granuela*, de Antonio Moro y del mismo modo es dibujado dramáticamente el *aperreado*⁹²⁵:

Chato: (...) *que como un perro/a la Reina serví en tantas/fortunas*⁹²⁶.

También nos recuerda la pintura del príncipe Baltasar Carlos retratado junto a un enano por Velázquez en 1631, que a pesar de que aparece vestido de uniforme, atuendo impropio para un infante, la compañía de ese personaje que hace de muñeco-mascota, nos recuerda su por su incursión en la pintura su condición infantil.

⁹²⁴ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 126.

⁹²⁵ *La hija...*, v. 662, I parte.

⁹²⁶ *La hija...*, vv. 2610-2612, II parte



Figura 11. *Hofnarr mit hund und papagei* (Bufón con perro y papagayo), Anselm Feuerbach (s.d., 1829-1880) óleo sobre lienzo. Galería Jacobsa, Nürnberg.

Parecido significado, como juguete, tiene Chato, en la vida de Ninias, con el que se reencuentra en la segunda parte de *La hija del aire*, Chato es *aquél que cuando niño/ solías jugar con él*⁹²⁷, como Yorick *¡Ay! ¡Pobre Yorick!...*⁹²⁸, y como aquel, falto de la fortaleza de antaño, se presenta, no cadáver, pero, tan avejentado y *tan pobre*, que cuesta reconocerlo⁹²⁹. Bien que, por esas mismas señas de senectud, pide aprobación para poder hablar:

Chato: *Licencia estas luengas canas,/ por ser canas y ser luengas,/para hablarte una palabra,/antes que te ausentes, tengan*⁹³⁰

Es por respeto a su ancianidad y en reconocimiento de su largo conocimiento, que le pide la libertad, o *mandamiento de soltura*⁹³¹ de su oficio y poner fin a *la trailla o cadena*, no sin antes pedirle un *recibo*, recelando de la reina:

⁹²⁷ *La hija...*, vv. 1095-1096, II parte.

⁹²⁸ SHAKESPEARE, William: *Hamlet*, Madrid, editorial Espasa-Calpe, 12ª edición, 2002, p. 190. Traducción Ángel Luis Pujante.

Hamlet: (...) *¡Ay, pobre Yorick! Yo le conocía, Horacio: tenía un humor incansable, una agudeza asombrosa. Me llevó a cuestras mil veces. Y ahora, ¡cómo me repugna imaginarlo! Me revuelve el estómago. Aquí colgaban los labios que besé infinitas veces. y ahora, ¿dónde está tus pullas, tus brincos, tus canciones, esas ocurrencias que hacían estallar de risa a toda la mesa? ¿Ya no tienes quien se ría de tus muecas? ¿Estás encogido? Vete a la estancia de tu señora y dile que, por más que se embadurne, acabará con esta cara. Hazla reír con esto...*

⁹²⁹ *La hija...*, vv. 1103-1105, II parte.

⁹³⁰ *La hija...*, vv. 1503-1506, II parte.

Chato: *Que se le antoje reinar/otra vez, que todo es que a ella,/sin razón o con razón,/se le ponga en la cabeza*⁹³².

También evoca el sometimiento a la ley del *Talión*⁹³³ (*hacer dientes-sacar dientes en El médico...*), estatuto por el cual se da el tanto por el tanto, y así se ordenase alguna libranza, tras haber abandonado el cargo de perrero, y no el castigo que recibe en pago, por lo que recuerda al joven rey que *el viejo más simple/es compuesto de experiencias*⁹³⁴.

En resumen, los requisitos para formar parte de nómina de servidores del donaire serían:

- Una falta a la norma, algo que hiciera del bufón un ser *irregular*, fuera de la norma.
- Falta de juicio o inteligencia, fingida en muchos de los casos⁹³⁵ ya que los locos reales eran con frecuencia apartados de la corte cuando sus crisis mentales obligaban a ponerse a salvo de su violencia.
- Este último requisito justifica la última y principal cualidad para formar parte del cortejo de la risa, precisamente, el *buen humor*: un hombre al que *su humor le abona*⁹³⁶.

D. Uniforme: el traje de loco.

Como ya dijimos, el carnaval, con su licencia a lo corporal permite el acceso de la fealdad y la deformidad, cesión que también se traduce en un uso no normativo de la vestimenta. Si bien es cierto que no existe un *uniforme de loco*, existen una serie de rasgos típicos que relacionamos con su caracterización física. Así como es común la imagen del bufón popular lleno de remiendos, en realidad, por lo que respecta a los

⁹³¹ *La hija...*, v. 1537, II parte.

⁹³² *La hija...*, vv. 1519-1522, II parte.

⁹³³ *La hija...*, v. 1526, II parte.

⁹³⁴ *La hija...*, vv. 1531-1532, II parte.

⁹³⁵ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La cena del Rey Baltasar...*, vv. 61-64.

Pensamiento: (...) *Andar de loco vestido/ no es porque a solas lo soy,/sino que en público estoy/a la prudencia rendido.*

⁹³⁶ *El médico...*, v. 455.

bufones de corte tiene poco que ver con esta imagen depauperada y humilde⁹³⁷, en realidad esa imagen de un bufón vestido de ropajes coloridos, con capuchón adornado con orejas, cascabeles e incluso en ocasiones con una cresta o cabella de gallo y demás atributos de loco, pertenecían más bien a los bufones no profesionales de las sociedades de bufones, que a los bufones de corte profesionales⁹³⁸.

En el siglo XVII los vestidos de los bufones de corte que llegaban a un estatus de privado de su majestad solían ser similares a los de los nobles, como podemos apreciar en las pinturas de Moro o Velázquez, del mismo modo que los bufones de inferior rango no distaban de las personas de similar categoría social: por tanto se puede deducir una cierta superioridad de status del bufón palatino en el ámbito de la servidumbre⁹³⁹.

Una cuestión importante en su caracterización es el uso de colores, que si bien podemos seguir argumentando un uso según la moda de la época, se suele relacionar el uso de colorido abigarrado, sobre todo rojo, verde y amarillo, colores que *no gozaban de estimación*: el amarillo significaba felonía, bajeza, deshonor, era también el color de los lacayos empleados en la ejecución de justicia y una forma de marcar físicamente la infamia, llegando en ocasiones a pintar partes del cuerpo de este color⁹⁴⁰.

Los bufones, en suma, eran vestidos de manera que enfatizase su conexión con la locura⁹⁴¹ o la deformidad, pensamos que, siendo su peor prueba de distinción, el vestirles con los exquisitos ropajes que vestían las personas *normales* de la corte, por el contraste de su figura contrahecha. Asociamos a la imaginería del bufón, los elementos de tipo animal, como las citadas crestas de gallo, a veces simples plumas, las orejas de burro, colas de zorro, pieles de cordero, que se distancia del mero disfraz carnavalesco para convertirse en una forma degradante de castigo contra la locura y la servidumbre⁹⁴².

⁹³⁷ GAZEAU, A.: Op. Cit., pp. 41-45.

⁹³⁸ WELSFORD, Enid: Op. Cit., pp. 21-22.

⁹³⁹ GÓMEZ GÓMEZ, Jesús: "El gracioso-bufón en las comedias de Lope de Vega: nuevas precisiones terminológicas" en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Edición e introducción de Adolfo Sotelo/Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez Onrubia (coords.), Madrid, C.S.I.C., 2009, pp. 319-328 (p. 324).

⁹⁴⁰ GAZEAU, A.: Op. Cit., p. 44.

⁹⁴¹ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 119.

⁹⁴² WILLEFORD, William: Op. Cit., pp. 18-19 y WELSFORD, Enid: Op. Cit., pp. 123-124.

Sin duda, entre los atributos que más ampliamente ha retratado la iconografía bufonesca se encuentra el cetro de loco, rematado en una cabeza de muñeca, marota, mariotta, mariotte, diminutivo de María, y adornado con cascabeles y orejas puntiagudas, o de burro. El cetro del loco es un elemento de poder y de dualidad.

El un elemento de poder, habitualmente considerado como una versión burlesca del cetro real, al igual que la espada de madera que portan algunos parece ser un antepasado del *battochio* de la commedia, sustituido a veces por la vejiga de cerdo para hacer resonar golpeándola y suspendida de un palo.

Respecto a la dualidad que representa, solía construirse como una réplica de su cabeza con la cual el bufón establece conversaciones consigo mismo, que nos parece tiene una función similar a los apartes teatrales, como elemento con el que realizar bromas, a veces de tono obsceno o simplemente para golpear⁹⁴³:

El hecho de conversar con un objeto, que repentinamente cobre vida humana, que podrían satirizar a una tercera persona, incluso el rey, o que sea utilizado para abordarlo como tal persona provoca la reducción de esa persona a un objeto y una permanente confusión entre el mundo de los objetos, las personas, el real, la realidad y la apariencia se dan de forma sincrónica, la misma sincronidad que se da con la figura de Enrique VIII, *el que es figura doble/figura de dos hierros, de dos filos, /de dos haces, cansados los estilos*⁹⁴⁴, que provoca con esta transmutación en objeto o *figura*, en *La cisma*, una anulación de responsabilidad:

*This loss of normal relations between things also annulled the fool's responsibility for his tricks and allowed him to revenge him self playfully upon others for their lack of clear moral obligation toward him*⁹⁴⁵.

Si bien son raras las referencias explícitas a los mecanismos de caracterización a través del vestuario, que nos hace intuir su uso al gusto del autor que montase la comedia⁹⁴⁶, también es cierto que en el caso de los bufones calderonianos hay una indicación en las didascalias de esta individualización, aunque se pueda indicar de una

⁹⁴³ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 33.

⁹⁴⁴ *La cisma*..., vv. 1774-1776.

⁹⁴⁵ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 34.

⁹⁴⁶ ARELLANO, Ignacio: "Comicidad escénica de Calderón" en *Bulletin Hispanique*, Tomo 88, 1-2, Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1986, pp. 47-92 (cita p. 48).

forma tan vaga como el uso de un atuendo ridículo sin especificar: *Sale Pasquín, vestido ridículamente*, apostillado por la primera intervención del gracioso

Pasquín: *¡Qué galán voy a mi ver*⁹⁴⁷!

La caracterización de Coquín se reduce a una identificación a través de la ruptura de la escena entre los personajes elevados con un escueto *Aquí entro yo*⁹⁴⁸ al que sigue un cómico cumplido de demostración de vasallaje:

Coquín: *A mi me de vuestra Alteza mano o pie,/ lo que esta(que esto es más llano),/ o más a pie, o más a mano*⁹⁴⁹.

Esta entrada en escena que es justificada por la irrupción de *topos trágico* de la caída del caballo, *pía*⁹⁵⁰:

Coquín: *En hablando de la pía,/ entra la persona mía,/ que es su segunda persona*⁹⁵¹.

Coquín es caracterizado como el lacayo-gracioso, portavoz del donaire, y al mismo tiempo es señalado como mensajero, aunque, como veremos, es más bien un heraldo de la fatalidad, al igual que el resto de bufones calderonianos:

Coquín: *Yo soy /cierto correo de a pie,/portador de todas nuevas*⁹⁵²

Además, entendemos que la parquedad en la descripción del vestuario también se resume en el reparto de funciones debido a la organización profesional: es a las compañías a quien compete la caracterización de los personajes, a través del reciclaje continuo de elementos disponibles en el patrimonio material de la compañía concreta. Recordemos en la distinción de compañías de *El viaje entretenido* la diferencia de posibilidades con las que contaba un *cambaleo* cuyo modesto equipaje era *un lío de ropa que le puede llevar una araña*⁹⁵³, o la *garnacha* con un humilde vestuario, *llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de*

⁹⁴⁷ *La cisma...*, v. 465.

⁹⁴⁸ *El médico...*, v. 450.

⁹⁴⁹ *El médico...*, vv. 450-453.

⁹⁵⁰ Según el *Diccionario de Autoridades* - Tomo V (1737), s.v. PIA. s. f. *El caballo o yegua, cuya piel es manchada de varios colores, como a remiendos*.

⁹⁵¹ *El médico...*, vv. 456-458.

⁹⁵² *El médico...*, vv. 741-743.

⁹⁵³ ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de: *El viaje entretenido*. Edición de Jean Pierre Ressot. Madrid, editorial Castalia, 1995, p. 160.

mujer, de tiritaña, con el que deben componer los personajes de *cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses*⁹⁵⁴, respecto a la compañía que poseía *trescientas arrobas de hato*⁹⁵⁵.

El vestuario como conjunto de apariencias exteriores⁹⁵⁶ es usado por el actor-bufón como recurso de comicidad. Así es vestido Chato de soldado, poniendo de manifiesto *la incapacidad heroica de los personajes de donaire*⁹⁵⁷, a través del disfraz. Es por ello que personajes bajos se disfrazan de altos, o simplemente asciende al estatus de caballero, como el personaje homónimo al gracioso del *Judas Macabeo* calderoniano, también aparece en la primera jornada como villano y acaba transformado en soldado:

Sale Chato vestido de Soldado ridiculamente y cargado de armas.

Chato: yo vengo muy cargado/qué borrico/avrà que lleve/más armas, y municiones⁹⁵⁸?

En el caso de *La hija del aire*, espera a la tercera jornada para su mutación, para darle idéntica caracterización:

Sale Chato vestido de soldado, ridiculo con espada y plumas

Es el rey Nino quien ordena cambiar por otro más adecuado el vestido de *roto*⁹⁵⁹, que identifica al *hombre de rota conciencia, y de perdidas costumbres*:

Chato: ¿Vos sabéis qué es/ haber de vestirse un roto⁹⁶⁰?

Es decir, la costumbre de vestir a los bufones con el traje de loco, se usa en este caso para ornarle aún más ridículo: acentúa el aspecto bufonesco del villano. Una característica visual que algunos relacionan con la tradición de la *Commedia* y cuya

⁹⁵⁴ ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de: ídem, p. 160.

⁹⁵⁵ ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de: ídem, p. 162.

⁹⁵⁶ KOWZAN, Tadeuzs: "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*. Theodor W. Adorno (ed.). Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 25-60.

⁹⁵⁷ ARELLANO, Ignacio: *Comicidad escénica de Calderón...*, p. 70.

⁹⁵⁸ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *Judas Macabeo, comedia famosa*. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Localización: Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig.: 257. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh378>]

⁹⁵⁹ ROTO, según el *Diccionario de Autoridades* - Tomo V (1737), s.v.: *se aplica al sujeto licenciado, libre y desbaratado en las costumbres y modo de vida, y también a las mismas costumbres y vida de semejante sujeto*.

⁹⁶⁰ *La hija...*, vv. 2334-2335.

finalidad cómica se apoyaba en el contraste de dos mundos incompatibles (el mundo urbano o aristocrático, de lacayos y soldados, y el mundo rústico de los villanos⁹⁶¹), que vuelve a remitirnos a al oficio de los bufones de corte que como ya hemos señalado participaban en los torneos y fiestas palaciegas como caballeros ridículos.

E. Remuneración.

El contrato, resulta decisivo a la hora de confirmar la posición de los graciosos calderonianos como bufones en el papel de loco palaciego, como aquellos Sebastián de Morra, D. Diego de Acedo o el insigne *Barbarroja*.

En realidad existen escasos datos de tales obligaciones por escrito, la mayor parte de los datos se reducen a el testimonio de los libros de cuentas de palacio en los que se incluyen los regalos que se hacían a los locos en pago de sus servicio y su manutención. Se trata en realidad de una *dádiva recíproca*, en la que ambos; señor y bufón son recompensados como ha estudiado ampliamente Bouza:

En la dádiva recíproca que era intercambiada entre amo y hombre de placer, éste ponía toda la diversión de que era capaz, no sólo la adulación, y aquél la recompensa, que podía consistir en regalos, la merced de alguna 'ración' (pensión por alimentos) y, más generalmente, (...) alguna prenda de vestido o telas para cortarlos. Nada hay de sorprendente en esta manera de remuneración, pues era una forma muy extendida de pagar los servicios de los criados, incluso habría que decir que la fórmula tradicional⁹⁶².

Como muestra de esta forma de pago a los criados y cualquiera que hiciese algún tipo de favor o servicio:

⁹⁶¹ CHAUCHADIS, Claude : Op. Cit., p. 158.

⁹⁶² BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 102.

Rey: (...) *y tomad este diamante,/y decid que por las señas/dél os permitan hablarme/a cualquier hora que vais*⁹⁶³.

Pasquín no comienza aquí su relación laboral, entendemos que forma parte del acompañamiento. Se trata de un nuevo *servicio* que ofrece y por el que recibe remuneración del propio denunciado. Se convierte en denunciador de arrogantes. El primer denunciado no puede ser otro que el engañoso Volseo del que se dice que es

Tomás: (...) *la misma vanidad,/la soberbia o la arrogancia;/que todo esto, según creo,/es el Cardenal Volseo*⁹⁶⁴.

Pasquín, se asigna su propia gratificación como denunciador de figuras, o juez de apariencias:

Pasquín: (...) *que esto es ser denunciador/ de figuras; que es bien que haya /juez de figuras que tenga/del que fuere declarada/figura sólo un dinero*⁹⁶⁵

Coquín, conoce el peligro que comporta responder sobre su oficio a un rey, que no le necesita:

Coquín: *Y yo os hubiera también,/al tenor de la pregunta,/respondido, a no temer/que en diciéndoos quién sois, luego/por un balcón me arrojéis/por haberme entrado aquí/tan sin qué ni para qué,/teniendo un oficio yo/que vós no habéis menester*⁹⁶⁶.

Recordemos que este miedo a ser arrojado por el balcón le conecta con un peligro real, si recordamos a uno de los criados, coetáneo en la escritura, de *La vida es sueño*, un criado anónimo, arrojado al vacío por Segismundo, por importunarle con sus consejos e interponerse entre su ira y Astolfo, *Díjome que no podía/hacerse, y gané la apuesta*⁹⁶⁷. Aún no teniéndolas todas consigo como servidor del *gusto* se presenta para el puesto de bufón y trata de conseguir un obsequio del regente como pago a sus gracias:

⁹⁶³ *El médico...*, vv. 2707-2710.

⁹⁶⁴ *La cisma...*, vv. 260-263.

⁹⁶⁵ *La cisma...*, vv. 981-985.

⁹⁶⁶ *El médico...*, vv. 732-740.

⁹⁶⁷ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La vida es sueño...*, vv. 461-462.

Coquín: *porque un rey que no se ríe/temo que me libre cien/esportillas batanadas/con
pespuntos al envés, /por vagamundo*⁹⁶⁸

De este modo entra a formar parte del funcionariado del Estado a cambio de una recompensa, un *concierto*: cien escudos que le serán entregados al término de un mes, aunque sea *ilícito contrato/ de inorme lesión*⁹⁶⁹, del que puede quedar mutilado, pues contiene una cláusula infame: le sacarán los dientes en caso de no cumplir con su cometido:

Coquín: *Dicen, cuando uno se ríe/que enseña los dientes; pues/enseñarlos yo,
llorando,/será reírme al revés*⁹⁷⁰.

De ahí que, para el bufón, su mejor compensación en semejante atolladero sea la misma risa del rey, que se oculta tras un guante:

Coquín: (...) *No te pido, Pedro el Grande,/casas ni viñas, que sólo/risa pido en este
guante;/dad vuestra bendita risa/a un gracioso vergonzante*⁹⁷¹

Que en último instancia, puede salvarse del castigo avisando del peligro de muerte de Dña Mencía:

Rey: *¿Con qué he de poder pagarte/tal piedad?*

Coquín: *Con darme apriesa/libre, sin más accidentes, /de la acción contra mis
dientes*⁹⁷²

Chato, antes de percibir cualquier tipo de paga en razón de su buen humor, pide el premio en recompensa por salvar la vida del rey, entendiendo que habiendo puesto él el garrote con el que Sémiramis le dio la vida, ambos son meritorios de su merced y de este modo unen sus destinos al del rey Nino:

Chato: (...) *pedirle he que me dé premio, /pues era mío el garrote/con que a su
majestad dieronla vida. ¡Digo! (...) Empero /bien, señor, me podréis dar*1850/*albricias*

⁹⁶⁸ *El médico...*, vv. 765-770.

⁹⁶⁹ *El médico...*, vv. 785-786.

⁹⁷⁰ *El médico...*, vv. 789-792.

⁹⁷¹ *El médico...*, vv. 1470-1774.

⁹⁷² *El médico...*, vv. 2765-2768.

*de lo que ha hecho,/si la queréis bien; porque ella/y yo somos, sí, por cierto,/los que al Rey la vida dimos,/yo mi garrote poñendo/y ella su manofitura*⁹⁷³.

Es decir, al igual que vimos en el caso de Coquín, de nuevo, el *topos dramático* de la caída del caballo une los destinos del bufón y los personajes trágicos.

La cuestión del pago por sus servicios se convierte en renuncia más adelante en el caso del servicio de guía de ciego, sirviendo sin cargo a Menón quien en su desesperación se ahogará en el Éufrates⁹⁷⁴:

Menón: ¿Qué/te daré en albricias yo?/Solamente me dejó,/por acaso, mi desdicha/este diamante. (...)

Chato: [Aparte] *Ya del diamante reniego, /pues que ya por él seré,/según lo que ahora se ve,/desde hoy mozo de ciego*⁹⁷⁵.

En la segunda parte de *La hija del aire*, el tema del pago a los servicios ocupa, como ya hemos señalado la parte importante de su relación con la regente, afectada por la falta de memoria:

Chato: *Todo/ se te olvida (...) Pues yo te traeré mañana/un poco de nacardina.../Y, ahora, ésta es la que mandas/que cien escudos de renta/se me sitúen, a causa/del tiempo que como un perro /a la Reina serví en tantas/fortunas (...)*⁹⁷⁶

También la reina Semíramis impone una cláusula amenazante. Una amenaza de muerte que depende del cumplimiento de su misión como carcelero, no como gracioso, para el que la reina, ya no le necesita:

Semíramis: *Que del modo/que alimentar, Chato, sueles/mis sabuesos y lebreles/trates a ese hombre. De todo/su manjar ha de comer; /en mi zaguán han de vello/cuantos pasaren, y al cuello/trailla le has de poner./Y tú como él, si no/le guardas, has de vivir*⁹⁷⁷.

⁹⁷³ *La hija...*, vv. 1841-1843/1849-1856.

⁹⁷⁴ *La hija...*, vv. 129-132. En la II parte sabemos por las palabras de Lidoro que Menón *pues vivió abatido y ciego,/hasta que desesperado,o con rabia o con despecho,/al Éufrates le pidió su rápido monumento (...)*

⁹⁷⁵ *La hija...*, vv. 3219-3222/3237-3240

⁹⁷⁶ *La hija...*, vv. 2602-2603/2605-2612.

⁹⁷⁷ *La hija...*, vv. 663-672

Finalmente, puntualizaremos el rechazo a la presencia de truhanes: se condena al lisonjero interesado, en el loco artificial que utiliza sus consejos y gracias para obtener compensación en forma de prendas, alhajas o en forma de *ración* económica. La reprensión de prosperar a costa de la gracia se convierte en una cuestión infame al identificar la alegría venal con el amor venal de las cortesanas⁹⁷⁸. El *mal consejo*, se enriquece, relegando al mismo tiempo el buen consejo de los hombres cabales, que criticaban tan indigno empleo, así el embajador de Francia, hombre de un cierto estatus social, como funcionario de una corte extranjera comenta:

Carlos: ¡*Qué un Rey, que es tan singular, /se deje lisonjear/de locos y de truhanes*⁹⁷⁹!

Carlos nos recuerda que un rey no ha de pagar la compañía de un hombre necio pues:

(...) *el nescio non puede facer cosa de que el entendido se pague. El home entendido olvida lo que sabe é lo que entiende cuando habla con el nescio, é non vee la hora que se parta dél*⁹⁸⁰.

La intención última de estos malos consejeros era acumular suficiente patrimonio para prosperar económicamente, que también serviría en algunos casos como medio para medrar socialmente y superar la *indignitas* de su origen (cristianos nuevos, ahí tenemos a D. Francés de Zúñiga el más famoso bufón-judío-converso), oficio (burlas) y conducta (anti-cortesano). Recordemos que Coquín, al encomendarse a su Dios, ¡*válgame Alá*⁹⁸¹!, desvela su condición de morisco que, según parece, pretende asegurarse *las postas de la vejez*:

Coquín: (...) *me hallo aquí como en la calle/de vida, y al cabo dél, /no es mucho que tome postas/en mi boca la vejez;/y así voy a examinarme/de cosquillas. ¡Voto a diez/que os habéis de reír! Adiós,/y veámonos después*⁹⁸².

Es decir, juega cómicamente con la polisemia del término *posta*; no solo en el sentido de *los caballos que están prevenidos o apostados en los caminos*⁹⁸³, o *centinela*

⁹⁷⁸ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, p. 66.

⁹⁷⁹ La cisma..., vv. 474-476.

⁹⁸⁰ GAYANGOS, Pascual de: Op. Cit., cap. XLII, p. 166.

⁹⁸¹ *El médico...*, v. 705.

⁹⁸² *El médico...*, vv. 801-809

que se pone de noche, fixa en algún puesto o sitio para guardarle⁹⁸⁴ como señálo Cruixkshank, sino también en el sentido de *la persona que corre y vá por la posta a alguna diligencia*⁹⁸⁵, y el significado gastronómico de la *tajada o pedazo de carne, pescado o otra cosa*⁹⁸⁶, en el sentido de proveerse de una porción de hacienda para su senectud.

Este retiro de bufón también se declara en el caso de Chato es Ninias (*El mandamiento sea/que te hagan una libranza/de cien escudos la renta*⁹⁸⁷) quien ordena que se haga una libranza a su cargo, que por cierto, nunca llega a recibir, ya que Semiramis suplantando a su hijo, le entrega la ordenanza rota:

Semiramis: *Porque estas mercedes son/de los soldados que hayan/servido en la guerra, no/de los juglares que andan/en los palacios medrando,/hecho caudal la ignorancia./Toma*⁹⁸⁸.

Bouza ha advertido del perfil acomodaticio y difícilmente discrepante de la bufonería palaciega:

*¿Qué orden social podría venir a corroer la exagerada e igualitaria risa de los truhanes si el beneficio de sus gracias se empleaban en hacer fortuna, en el doble sentido de enriquecerse y ascender socialmente? (...) Habían hecho de su desmesura un oficio de burlas y la merced real era su productiva renta*⁹⁸⁹.

Con este carácter complaciente, habría conseguido D. Francés de Zúñiga, superando su estado de converso y de hombre de burlas, tomar posesión del cargo (comprado) de Alguacil Mayor de la villa de Béjar. Cargo que apenas le dura cuatro meses, ya que fue asesinado por unos desconocidos en medio de la calle, no sabemos si

⁹⁸³ *Diccionario de Autoridades* - Tomo V (1737), s.v.

⁹⁸⁴ *Diccionario de Autoridades* – Ídem.

⁹⁸⁵ *Diccionario de Autoridades* - Ídem.

⁹⁸⁶ *Diccionario de Autoridades* - Ídem.

⁹⁸⁷ *La hija...*, vv. 1538-1540.

⁹⁸⁸ *La hija...*, vv 2624- 2630

⁹⁸⁹ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...*, pp. 128-129.

por razón de su cargo o por la pérdida de la protección del duque de Béjar⁹⁹⁰ que le libraba de la venganza de *rivalidades y envidias*⁹⁹¹.

5.3. La locura del bufón calderoniano.

5.3.1. La locura de Pasquín, Coquín y Chato.

A. Pasquín.

La presentación de Pasquín como bufón es materializada a través de su propia acción dramática, recordándonos su función como parte del séquito que reforzaba el boato palaciego en el que estaban incluidos los locos de palacio, e invirtiendo el sentido de los valores de los personajes nobles:

Pasquín: *¿Cómo el acompañamiento /sin mí se ha podido hacer?/No es razón, justicia y ley. Váyanse más poco a poco, /que falta yo...*⁹⁹²

Razón, justicia y ley, se convierte en una broma del bufón, que como hombre de burlas, carece de todas ellas y la locura, distintivo de libertad, es cuestionada en la dramaturgia de Calderón, ya que el bufón pide permiso para poder intervenir:

Pasquín: *Reina mía singular, /permíteme que hable un poco;/pues con causa me provocho,/porque en precepto tan fiero /si no digo lo que quiero,/¿de qué me sirve ser loco*⁹⁹³?

⁹⁹⁰ SÁNCHEZ PASO, José Antonio: *Crónica Burlesca...*, Véase “Introducción”, p. 36.

El bufón estuvo protegido por la propia mano del emperador hasta 1529, lo que le hacía inviolable a sus enemigos. Una vez que pierde la protección imperial, todavía don Francés tenía refugio seguro a la sombra de su antiguo amo, el duque bejarano, una de las personas más poderosas de la corte, lo que le mantenía a salvo de posibles iras.

⁹⁹¹ BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...* p. 30. Relaciona la muerte del bufón con una venganza de un noble ofendido. Véase también BOUZA, Fernando. “Tinieblas vivientes...”, p. 53: (...) *pero cuanto más feo era y desgraciado y contrahecho, más probabilidades tenía de caer en gracia a los señores del castillo y excitar la envidia y celo de pajes y criados...* Cfr. GAZEAU, A. Op. Cit., p. 25.

⁹⁹² *La cisma...*, vv. 467-471.

La locura de Pasquín es una locura fingida, que no hace reír, antes bien, entristece a la reina:

Reina: Yo no me canso de ti,/Pasquín; mas me pone triste/pensar que hombre docto
fuiste / que con juicio te vi,/y de verte ahora así/me pesa, y que estés contento./Esto es,
Pasquín, lo que siento⁹⁹⁴.

Estas enigmáticas palabras nos desvelan que fue un hombre docto que perdió el juicio, ¿fue Pasquín un hombre avisado? ¿Por qué se tornó loco? Es un loco fingido o simplemente un artista, más adelante dirá *soy poeta...* para la reina lo triste es que viva feliz en su locura. El dice ser loco porque así le hizo Dios, como a la reina cuerda⁹⁹⁵ y para poder explicarlo utiliza un cuento de un ciego que alumbraba con unas pajas quemadas: no para ver el camino, sino para que evitar que otros chocaran con él.

Pasquín conecta a través de este talante iluminador con el paradigma de *lord of misrule* cuyo distintivo es un cetro, la *marotte*, que es su versión bufa. Este señor del *desgobierno* pertenece al imaginario del loco mágico⁹⁹⁶, dotado de poderes sobrenaturales que le capacitan de un modo especial respecto al resto de la comunidad en la que se inserta y que de algún modo les necesita. Un clarividente bufón, *iluminador de figuras*, que representa una estilización dramática de una figura de la tradición cultural al servicio de la escena convertido en personaje y que, por otro lado, sospechamos que podría sustentarse sobre las crónicas del personaje de *carne y hueso*: Will Sommer, el bufón de Enrique VIII de Inglaterra⁹⁹⁷.

⁹⁹³ La cisma..., vv. 557-562.

⁹⁹⁴ La cisma..., vv. 563-569.

⁹⁹⁵ La cisma..., vv. 570-571 (Pasquín: *Por eso nos hizo Dios/a mí loco y cuerda vos ...*)

⁹⁹⁶ WILLEFORD, William: Op. Cit., véase "The fool as primitive and magical", pp. 73-99.

⁹⁹⁷ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 197 y p. 218. Véase la curiosa obra *A new and merrie prognostication: Being a metrical satire*, atribuida a Will SOMMER, que dice haber compuesto la obra con tres doctores, editada por James O. Halliwell, Thomas Richards impresor, Londres, 1860.

La obrita es una compilación de pronósticos cómicos con multitud de referencias a los horóscopos y la posición de las estrellas como motivo de predicción. Los pronósticos simulados estuvieron largo tiempo en boga: el ejemplar que hemos manejado tienen un referente impreso en 1544, titulado *A Mery Prognostication*, escrito para ridiculizar las profecías contra el que Enrique VIII. En referencia a Sommer, nótese que la se subtitula *Made and written for this present yeare, By foure witty doctors, as shall appeare, Spendall, Whoball, and Doctor Dewes-ace, With them Will Sommer takes his place*, haciendo gala de una hipotética sabiduría, también se pretende *hombre docto* y por otro lado, enfatizar la alusión a la ceguera que realiza en varias ocasiones: *the blinde, el ciego*, como motivo de comicidad (p. 7, p. 18, p. 32 y p. 34).

También conecta con la imagen alegórica del gallo⁹⁹⁸, a veces como una pluma de pájaro en la cabeza, ampliamente representado en la iconografía del loco⁹⁹⁹, en este caso no su aspecto como ser lascivo, vanidoso y estúpido, sino como aquel que llama al día; el que llama a luz, del mismo modo que el gallo representa la llegada del amanecer, el loco expresa una conciencia incipiente todavía en la oscuridad del inconsciente:

*The bond between us and someone so ridiculous and indecorous, even obscenely grotesque, may in the naïve view be slender and casual, but considering his recurrence in a limited variety of forms, that bond also seems indissoluble*¹⁰⁰⁰.



Figura 12. *An allegory of Folly*, Quentin Massys (ca. 1510-20), óleo sobre papel. Colección privada.

⁹⁹⁸ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 4.

⁹⁹⁹ Véanse figuras 12 y 13.

¹⁰⁰⁰ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 8.



Figura 13. *A jester with a cat*, Jacob Jordanes (n.d., 1593-1678) óleo sobre lienzo. Colección privada.

Funciona como *doble desenmascarador de la falsa cordura de otros personajes*¹⁰⁰¹, como analizaremos en nuestro análisis de la locura del bufón calderoniano en relación al poder:

Pasquín: *Háganme luego lugar/en esta parte los buenos;/que aquí un loco más o menos,/poco les puede estorbar*¹⁰⁰².

El bufón con ese *hacer lugar*, indica que es apartado del foco principal de la escena y también que, o bien hay otros locos en el acompañamiento, lo cual no se indica con la entrada de otros hombre de placer, o bien, que toda la corte está loca.

El texto está salpicado de múltiples referencias a la locura de Pasquín, de modo que Calderón tiene especial interés en remachar su condición de bufón. Así, otro criado, quién sabe si celoso, en la primera reseña dada por un personaje sobre Pasquín dice:

Dinonís: *Éste es un loco/ de quien gusta mucho el Rey*¹⁰⁰³.

Se trata de la primera referencia externa y primera indicación de locura. y continua en retrato:

¹⁰⁰¹ Introducción de RUIZ RAMÓN, Francisco: *La Cisma de Inglaterra...*, p. 20.

¹⁰⁰² *La cisma...*, vv. 485-488.

¹⁰⁰³ *La cisma...*, vv. 471-472.

Dinonís: *Y es hombre de tal humor, /que siempre está adivinando;/decir cosas futuras/son sus temas y locuras*¹⁰⁰⁴

Apoyando el cargo de adivinador de Pasquín, diremos que *Thema*, según el *Diccionario de Autoridades*, significa también:

(...) *aquella especie que se les duele fijar a los locos, y en que continuamente están vacilando y hablando*¹⁰⁰⁵

Lo cual nos retrotrae a las tres especies de locura griega, en este caso con la *Manía* (□□□□); que como vimos en el capítulo dedicado a deslindar la idea de locura, es aquella de los poseídos por la divinidad (iluminados), cuya principal virtud era predecir calamidades, pero que también podía tener un envés perverso, como portavoces del *Mal*, como oráculo del infortunio, *cuya contrapartida, es no ser tomado en serio, a pesar de decir la verdad*¹⁰⁰⁶, frente a otros signos del hado, presente durante toda la obra adelantando y condensando la acción, de forma que las predicciones estructuran una circularidad, muy del gusto calderoniano.

Todos los signos son malinterpretados y desembocan en la tragedia a través del *juego libre de los personajes* de Calderón, o libre albedrío, que les lleva a su final funesto¹⁰⁰⁷. El loco adivinador, oracular, como ya dijimos, tiene que ver con su posición extemporánea, conectado con presente, pasado y futuro, en un instante de iluminación como el actor que se anticipa al público, porque conoce el texto, también los bufones conocen el texto, con la complicidad del público que va descifrando sus vaticinios¹⁰⁰⁸ del drama que va a desarrollarse, antes que el resto de los personajes:

¹⁰⁰⁴ *La cisma...*, vv. 480-483.

¹⁰⁰⁵ *Diccionario de Autoridades* - Tomo VI (1739), s.v. Nos trae la cita de Lope de Vega en *El peregrino en su patria* (1604) "Porque si no tuviera *thema*, jamás hubiera sido locura".

¹⁰⁰⁶ ZUBIETA, Mar (ed.). Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca. Versión de J. G. López Antuñano y dirección de Ignacio Gracia. Cuadernos Pedagógicos, 51. Madrid, CNTC, Febrero de 2015, pp. 22-23.

¹⁰⁰⁷ VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán: *Pedro Calderón de la Barca, "La cisma de Inglaterra"*. Castilla Estudios de literatura, nº 5, 1983, pp. 135-138, reseña de *La cisma de Inglaterra* edición de Francisco Ruiz Ramón, Editorial Castalia, p. 136.

¹⁰⁰⁸ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 92.

(...) *nunca llegan a tomar conciencia de que es sólo su libertad la que va creando el curso de la necesidad, del que llegados al final les será imposible dar marcha atrás*¹⁰⁰⁹.

La locura no consiste en no ver la realidad, sino en no querer admitirla, o tratar de de disfrazarla. El bufón es precisamente el encargado de desvelarla todos los casos de locura del resto de personajes *iluminando*, es decir, tratando de hacerles ver, lo que no desean, desvelando figuras.

La *figura*¹⁰¹⁰ es un término proteiforme, tiene algo de sustancia informe llena de posibilidades, *como un pedazo de barro forma diferentes vasos*, pero también se identifica por el rostro, lo que nos diferencia y por la misma razón que llamaban *figuras a los personajes que representan los comediantes*, que conecta la figura con la idea de *Theatrum Mundi*, que también se asocia al hombre de humor y extravagante (*linda figura*), *por extensión al hombre ridículo, feo y de mala traza*, y también es el nombre que se da al hombre de *afectada gravedad en sus acciones y palabras*¹⁰¹¹, es decir, relacionado con el fingimiento escénico y la arrogancia. Así mismo, en la polisemia de este término también yace significado relativo a la astrología (*figura caelestis*)¹⁰¹².

Tal es la anfibología del término elegido por Calderón que acepta en su polisemia que hacer figura sea tanto *tener autoridad y representación en el mundo*¹⁰¹³ como *hacer menéos y ademanes ridículos e impertinentes*¹⁰¹⁴, en este laberinto de significados nos sitúa la ambigüedad del dramaturgo a través del bufón y sus enigmáticas predicciones revelando figuras.

Pasquín es el ciego que hacer ver son sus locuras aquello que los cuerdos no pueden o quieren ver:

Pasquín: *porque yo con mis locuras/soy ciego y alumbro a oscuras*¹⁰¹⁵

De él nos debemos apartar cuando estemos tristes y acercarnos cuando estemos alegres, para poder ver el envés de nuestra alegría: esta es la visión pesimista de la

¹⁰⁰⁹ Introducción de RUIZ RAMÓN, Francisco: *La Cisma de Inglaterra*..., p. 22.

¹⁰¹⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. Op. Cit, s.v.

¹⁰¹¹ *Diccionario de Autoridades* - Tomo III (1732), s.v.

¹⁰¹² *Diccionario de Autoridades* – Ídem.

¹⁰¹³ *Diccionario de Autoridades* - Ídem.

¹⁰¹⁴ *Diccionario de Autoridades* - Ídem.

¹⁰¹⁵ *La cisma*..., vv. 600-601.

realidad del gracioso. Vuestra inteligencia os ha de mostrar la verdad del loco, pues su función es desvelar la anomalía, y quien está al tanto no le necesita, así, advierte a la reina:

Pasquín: *Huid de mí pues que veis*¹⁰¹⁶

Sin embargo, a quien se las promete muy felices, es bueno que se acerque al ciego, para ver que no tiene motivo para ello, y es por ello que viene al caso ponernos al tanto de quién es Ana, y cuáles han de ser sus pasos y verdaderas intenciones. No sólo previene a la interesada, sino que encubiertamente informa al resto de personajes y al público, según su *astróloga ciencia*¹⁰¹⁷ del *hado que la previene/el Cielo y el fin que tiene/reservado a su hermosura*¹⁰¹⁸, ya que *figura* también es como hemos señalado anteriormente un término relativo a la astrología, constante, por otro lado, en la obra calderoniana.

B. Coquín.

La locura de Coquín es coincidente en algunos aspectos con la de Pasquín, razón por la cual en su examen no redundaremos en su esclarecimiento. El lacayo de D. Gutierre, como Pasquín con una reina a la que cansa la burla, no lo tiene fácil para hacer reír a un rey que le hace dientes o resulta inoportuno, hasta el punto de renunciar a hacerle reír:

Coquín: (...) *que quiero hacerte llorar/ya que no puedo reír*¹⁰¹⁹

Será ante el rey cuando hablará con la verdad desnuda, sin artificio burlesco, de las pretensiones homicidas de un Gutierre *mal informado*¹⁰²⁰. También es un desvelador

¹⁰¹⁶ *La cisma...*, v. 605.

¹⁰¹⁷ *La cisma...*, v. 507.

¹⁰¹⁸ *La cisma...*, vv. 608- 610.

¹⁰¹⁹ *El médico...*, vv. 2736-2737.

¹⁰²⁰ *El médico...*, v. 2738.

de verdades, en este caso animalizado como *hurón*, que según *el Diccionario de Autoridades*¹⁰²¹, se llama la persona que averigua y descubre lo escondido y secreto:

Coquín: (...) *hurón de todo interés, /sin que se me haya escapado/señor, profeso o novel;/y del que me ha dado más,/digo mal, mas digo bien;/todas las casas son mías* (...) ¹⁰²²

Su particularidad sobre el resto de bufones es, además de exponer una detallada descripción del oficio del loco, que veremos en apartado dedicado a la tarea del loco, que Coquín se define como *hombre de muchas veras*:

Coquín: (...) *Esta es una honrada acción/de hombre bien nacido en fin;/que aunque hombre me consideras/de burlas con loco humor,/llegando a veras, señor,/soy hombre de muchas veras*¹⁰²³

Este es un tipo de locura particular, la que sufren los *locos atreguados*, aquellos en los que la enajenación, como su propio nombre indica, tiene una tregua para la lucidez¹⁰²⁴. En este caso en llegando una circunstancia que requiere sensatez Coquín abandona su habitual estilo, como dijo Estebanillo *a fe de pícaro honrado*¹⁰²⁵, abogando a su condición de *bien nacido*, circunstancia controvertida tratándose de un morisco en el contexto del Barroco, para desvelar la verdad precisamente a través de la cordura, haciendo gala de su condición de loco fingido, o bien, como hemos puntualizado, *atreguado*. Por esta misma razón, tratando de ser cuerdo, sufre la hipocondría:

Coquín: *Metime a ser discreto/por mi mal, y hame dado/tan grande hipocondría en este lado/que me muero*¹⁰²⁶

Esta enfermedad, que tendremos lugar de abordar en relación con la locura de los personajes nobles, es una dolencia imaginaria, por tanto, conectada con la demencia, ya que es un error de juicio, y que puede sugerirnos, como apunta Cruickshank¹⁰²⁷, que el honor es una enfermedad fruto del exceso de pundonor típico de la época, que Calderón quiso poner en tela de juicio.

¹⁰²¹ *Diccionario de Autoridades*. Tomo IV (1734), s.v.

¹⁰²² *El médico...*, vv. 744-749.

¹⁰²³ *El médico...*, vv. 2728-2733

¹⁰²⁴ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. Op: Cit., s.v.

¹⁰²⁵ *La vida y hechos de Estebanillo González...*, p. 25.

¹⁰²⁶ *El médico...*, vv. 2418-2420.

¹⁰²⁷ Texto y notas de la edición de D. W. CRUICKSHANK de *El médico...*, p. 23.

Será Coquín precisamente quien señale la peligrosidad de este nuevo tipo de enfermedad que comienza a diagnosticarse en su siglo:

Coquín: (...) *es una enfermedad que no la había/habrá dos años, ni en el mundo era*¹⁰²⁸

Circunstancia de la que sin embargo, no advierte a su señor, ya que justo acaba su exposición de la materia cuando va hacer su entrada en escena su patrón, de la cual se encarga de indicar a la criada Jacinta.

C. Chato.

También Chato es un inoportuno, en el que la ausencia de Dios, es una carencia de juicio, y de igual forma es presentado por Sirene como un hombre *sin Dios, sin justicia y ley*, que se atreve a ser desvergonzado *delante del propio rey*¹⁰²⁹ y también como el bufón de *La cisma*, llegará al acompañamiento de la corte *pues que Semíramis de él/ gusta*¹⁰³⁰, como Enrique VIII *gusta* de la compañía de su bufón.

De carácter más simple que los bufones anteriores, igualmente, hay algo en él que lo posiciona como revelador de la tragedia. En ocasiones, una aparente simpleza puede convertirse en oscura premonición y, dejando a un lado la función de estas revelaciones en la estructuración del drama que más adelante estudiaremos, Calderón parece introducir en el texto enigmas que pueden pasar desapercibidos. Nos referimos por ejemplo a los furtivos versos:

Chato: *Vestida tengas el alma/a penas del Purgatorio./Entra, Madroño, a vestirme/[de] soldado* (...) ¹⁰³¹

Estas palabras nos sugieren veladamente un vínculo con la idea de la ascética necesidad de privación del apetito material y la búsqueda de Dios en la noche oscura del alma carmelita. La particular *Subida al monte Carmelo* de Chato, es su desaparición de

¹⁰²⁸ *El médico...*, vv. 2422-2423.

¹⁰²⁹ *La hija...*, vv- 371-373, I parte.

SIRENE: *Bien veis cuán desvergonzado/sin Dios, sin justicia y ley,/delante del propio Rey*

¹⁰³⁰ *La cisma...*, vv. 2258-2259, I parte.

¹⁰³¹ *La cisma...*, vv. 2262-2265, I parte.

la escena, nos recuerda que *estando el alma vestida, no tiene capacidad para ser ilustrada y poseída de la pura y sencilla luz de Dios*¹⁰³². Calderón desviste al loco para darle un nuevo hábito, que aunque dotado de mayor dignidad es irónicamente igualmente ridículo. No hay salvación para el loco.

La locura en *La hija del aire*, es una locura *in crescendo*, que llega a partir de la Jornada III de la primera parte a todo su esplendor, coincidente con la llegada de Semíramis a palacio, en la que Chato reconoce que *todos* están tocados por la locura:

Chato: Todos/estamos acá, ¡pardiez!¹⁰³³

En esta consideración debemos distinguir que se trata de diferentes tipos de locura: desde un estado transitorio provocado por la felicidad de Nino ante la aclamación de Semíramis *Loco/ de contento estoy al ver/su nombre aplaudido*¹⁰³⁴, pasando por la locura del bufón, una locura fingida de la que saca provecho como cualquier otro truhán palaciego:

Chato: *Pues para entrar donde quiera,/¿qué más hay que hacerse tonto?/Criado de Semíramis,/ [A NINO.] yo, sabiendo que vos propio/acá mi ama os traéis,/vengo, voy, ¿qué hago? Tomo/y véngome acá también,/o por esto o por estotro*¹⁰³⁵

Especial relevancia tiene el humor irascible de la protagonista:

Chato: [Para sí] *No hay cosa como ser loco, /si es que da en buen tema; y ello/es fácil que poco a poco/se va saliendo con ello./Semíramis dio en que había/de reinar, y ya este día/la van siguiendo su humor*¹⁰³⁶.

El bufón, como emisario de la parca, advierte que sus *hechos*, sus *vanidades* y su *muerte* no se han de dudar, profeta del lúgubre final de la heroína:

¹⁰³² San Juan de la Cruz, cofundador de la orden eremítica de los *Carmelitas Descalzos* junto a Santa Teresa de Jesús, en *Subida al Monte Carmelo*, propugna la ascética renuncia a los bienes y placeres mundanos. La cita completa pertenece al capítulo V: *La causa por que le es necesario al alma, para llegar a la divina unión de Dios, pasar esta noche oscura de mortificación de apetitos y negación de los gustos en todas las cosas, es porque todas las afecciones que tiene en las criaturas son delante de Dios puras tinieblas, de las cuales estando el alma vestida, no tiene capacidad para ser ilustrada y poseída de la pura y sencilla luz de Dios, si primero no las desecha de sí, porque no pueden convenir la luz con las tinieblas; porque, como dice San Juan (1, 5): Tenebrae eum non comprehenderunt, esto es: Las tinieblas no pudieron recibir la luz.*

¹⁰³³ *La cisma...*, vv. 2245-2246, I parte.

¹⁰³⁴ *La cisma...*, vv. 2243-2245, I parte.

¹⁰³⁵ *La cisma...*, vv. 2249-2255, I parte.

¹⁰³⁶ *La cisma...*, vv. 3196-3202, I parte.

Chato: *Entre todo este alboroto /vuelas mercedes escuchen. /Ya ven que esta loca queda/hecha Reina. A sus ilustres/hechos, a sus vanidades/y su muerte no se dude/que, con la segunda parte,/os convida, Corte ilustre,/quien más serviros desea/si aquestas faltas se suplen*¹⁰³⁷.

La locura de Semíramis, su *thema* (como dijimos, la idea fija de un loco) es reinar y su precisión como personaje coincide y sirve de cierre de la primera parte subrayando su locura, ya que se trata de *la loca hecha reina*, a cuya peripecia nos convida en la segunda parte el bufón, nosotros convidaremos, por nuestra parte, a un mayor esclarecimiento de la locura en relación al poder en el siguiente apartado.

5.3.2. Relación locura-poder.

Como dice el proverbio antiguo *aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco*, para Horacio; *Stultitiam patiuntur opes; tibi parvula res est*¹⁰³⁸, emblema que asocia la necedad al exceso de riquezas.

Si nuestro cometido es desentrañar la relación de la comicidad y la locura con el bufón calderoniano, debemos aclarar si la risa de Calderón se corresponde con la risa del Barroco estamental, o bien, o bien se concilia con lo popular, en otras palabras: si la risa de Calderón es la risa de los nobles o de los bufones. Por tanto, nos obligamos averiguar cual es la risa de la nobleza y juzgar la locura de la nobleza; ya que existen otros locos en los dramas diseñados por Calderón (locos nobles incluso reyes) y, máxime, cuando esta es punteada por los bufones que se encargan de transmitirnos la especie de su locura.

Como veremos, Calderón ha diseñado un mundo en el que del primero (el rey) al último (el bufón) de los hombres tienen una percepción alterada de la realidad, una realidad que pertenece al dramaturgo, en la que son precisamente sus bufones quienes nos hablan de la locura y lo hacen a través de su relación con el poder. Entonces, ¿cómo ríe un rey? Un rey se cubre con el guante para reír:

¹⁰³⁷ *La cisma...*, vv. 3340-3349, I parte.

¹⁰³⁸ Libro I, Epístola XVIII, v. 29.

Coquín: *No te pido, Pedro el Grande, /casas ni viñas, que sólo/risa pido en este guante*¹⁰³⁹.

Su risa es la risa decorosa, si recordamos el tema dedicado a la risa, y, como establece Vives¹⁰⁴⁰, esta no puede llegar producir tal exceso que sacuda el cuerpo, aún siendo *siempre acto natural y no voluntario, esta puede ser modificada por la costumbre y la razón*¹⁰⁴¹. El gesto habitual de cubrirse es reportado en otras ocasiones a través de los comediógrafos:

Juan Rana: *Pésame por la reina, mi señora,/ porque mi muerte apostaré que llora,/ acompañando el llanto de la infanta,/ que las dos llorarán cual santa. / ¿Qué ha de hacer la infántica/ sin su Juan Rana? ¡Ay, bella chocotica! /Y el rey, aunque lo encubra con el guante, /¿quién lo ha de hacer reír de aquí delante?*¹⁰⁴²

Esta forma de reír disimulada está vinculada con la condición de frialdad que se le supone al rey, como contemplaba la teoría de los humores de la que ya hemos hablado, cuya discreción tiende a la sujeción de las emociones, de salvaguardar un cierto *decorum*, dando a entender además que la risa bufonesca propia del pueblo llano no era suficientemente ingeniosa. Esta es la razón por la cual podemos entender que Quevedo imaginase un invierno helado para castigar a los vendedores del placer de la risa¹⁰⁴³: *¡Qué frialdad!*¹⁰⁴⁴, exclama el rey ante el epigrama de un Coquín que pierde la esperanza de conservar sus dientes.

Sin embargo, el bufón sería el único que le estaría permitido quejarse de su falta total de humanidad al abordar su incapacidad para reír:

Coquín: *El Rey es un prodigio/de todos los animales.*

D. Enrique: *¿Por qué?*

Coquín: *La naturaleza/ permite que el toro brame,/ruja el león, muja el buey,/el asno rebuzne, el ave/cante, el caballo relinche,/ladre el perro, el gato maye,/aülle el lobo, el lechón gruña, /y solo permitió dalle/risa al hombre; y Aristóteles/risible animal le*

¹⁰³⁹ *El médico...*, vv. 1470-1472.

¹⁰⁴⁰ VIVES, Juan Luis: "De la Risa" en *Tratado del Alma*, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1916, p. 250 y ss.

¹⁰⁴¹ VIVES, Juan Luis. "De la Risa" en *Tratado del Alma...*, p. 295.

¹⁰⁴² CIENFUEGOS ANTELO, Gema: "La portería de las damas" en *Teatro breve de Francisco de Avellaneda*. Edición Online: <http://betawebs.net/corpus-avellaneda/?q=node/5> Manuscrito 3.889 de la Biblioteca Nacional de Madrid; se trata de un códice titulado *Poesías varias* (tomo VI), "Fin de fiesta de una representación cortesana" [vv. 53-60]

¹⁰⁴³ BOUZA, Fernando. "Tinieblas vivientes...", p. 120.

¹⁰⁴⁴ *El médico...*, v. 1484.

*hace/por definición perfeta;/y el Rey, contra el orden y arte, /no quiere reírse: deme/el cielo, para sacarle/risa, todas las tenazas/del buen gusto y del donaire*¹⁰⁴⁵.

La naturaleza sólo ha dado la risa al hombre, recordando la aristotélica definición del hombre como animal risible y es por esto que lo califica de fenómeno, igualándolo al monstruo, a un rey que *contra el orden y arte, no quiere reírse*. Y contra el que no le valdrán al bufón, *todas las tenazas/del buen gusto y del donaire*.

Es sintomático de la melancolía, sobre la que más tarde profundizaremos, esa tristeza que se apodera de la realeza, cuya labor de alejamiento corresponde al bufón, las últimas palabras que chocarrero y rey se dirigen, en las que podemos adivinar la carencia de un espacio para la risa y por tanto de lo innecesario que resulta su función como hombre de gracias:

Rey: *No es ahora tiempo de risa.*

Coquín: *¿Cuándo lo fue?*¹⁰⁴⁶

También para Semíramis reír se convierte en un acto grosero, un *desaire* a los sentimientos de *la hija del aire*, tras escuchar la aventura de Chato con el soldado huésped motivo de su discusión conyugal burlesca:

Semíramis: *¡Cuánto, si ahora estuvieran/con gusto mis pensamientos, /de aquesta simplicidad/me riera! Mas no puedo;/que fuera hacer de la risa/desaire a mis sentimientos*¹⁰⁴⁷.

En efecto, como ya hemos reiterado, reír, es rebajar el valor de un determinado estado pasional, y simplemente se marcha, sin atender a Chato que no entiende sino de sentimientos groseros.

En cuanto a los diferentes tipos de locura debemos distinguir en la turbación del rey:

Enrique VIII: (...) *Confieso/que estoy loco, sin seso*¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁵ *El médico...*, vv. 1504-1524.

¹⁰⁴⁶ *El médico...*, vv. 2769-2770.

¹⁰⁴⁷ *La hija...*, vv. 1275-1280, I parte.

¹⁰⁴⁸ *La cisma...*, vv. 1636-1637.

El loco confeso, apenado por la locura de amor transfigurado y cuyo proceso de posesión ha comenzado antes de conocer siquiera a Ana, a través del sueño en el que le es desvelado su destino. Enrique se *transfigura*, decir muda de *figura* que es *como decir que el demonio se transfigura en Ángel de luz*, según la definición de Cobarrubias¹⁰⁴⁹:

Enrique VIII: *Algún demonio ha sido/espíritu que en mí se ha revestido*¹⁰⁵⁰

Nada más verla la reconoce como su *rigurosa pena*, flaqueza que es aprovechada por el infame Volseo y que enraíza con el mundo moral, pues el mismo manifiesta que su locura y ceguera depende de negar la realidad:

Enrique VIII: *Confieso que estoy loco y estoy ciego, /pues la verdad que adoro/es la que niego. (...) sólo errará el que sabe cuándo yerra*¹⁰⁵¹.

Su error de juicio nos muestra la incompatibilidad entre este rey y la conciencia, porque es un rey confunde lo humano y lo divino¹⁰⁵².

Sin embargo su error es un error culpable, relacionado con la exigencia de la libre elección y que le lleva a una incompetencia en su deber como monarca que se encierra en las palabras que rematan la obra:

Capitán: *Y aquí acaba la comedia/del docto ignorante Enrique/y muerte de Ana Bolena*¹⁰⁵³.

A. La melancolía.

La melancolía real esta relacionada con la teoría de los humores, tan en boga en los siglos XVI y XVII, y de la que ya hemos hablado en páginas anteriores.

La alegría tenía que ver con el humor sanguíneo y el elemento aire, cuyas cualidades son la humedad y el calor, y por contraste, la melancolía estaba relacionada con la tierra y como ella, los reyes eran tristes, fríos y secos; condiciones estas que les

¹⁰⁴⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: Op. Cit., s.v.

¹⁰⁵⁰ *La cisma...*, vv. 1621-1622.

¹⁰⁵¹ *La cisma...*, vv. 1723-1728

¹⁰⁵² ZAIDI, Ali Shehzad: "Self-Contradiction in Henry VIII and *La cisma de Inglaterra*" en *Studies in Philology*, vol. 103, nº 3, 2006, pp. 329-344 (p. 340).

¹⁰⁵³ *La cisma...*, vv 2289-2991.

hacían poco proclives a la hilaridad, poco amigos de novedades chocantes y aborrecer la torpeza y la fealdad. Pese a todo, uno de los deberes del cortesano era el de divertirse, aunque siempre atendiendo a un determinado *decorum*, como ya dijimos. Los bufones suponían una especie de medicina o *combustión de la sangre* para liberar a los reyes de su melancolía¹⁰⁵⁴.

En *La cisma*, esta referencia a la melancolía real se hace cuestionando la potencia real, que no le permite estar alegre:

Pasquín: (*Triste está el Rey. ¿De qué sirve /cuanto puede, cuanto manda,/si no puede estar alegre/cuando quiere*¹⁰⁵⁵)

Pasquín, en un nuevo juego de espejos, realiza una inversión del discurso del rey equiparando su alegría-libertad al poder-sujeción a la norma del rey:

Pasquín: *Pues ahora digo / que a mí no se me da nada/de no ser Rey, cuando estoy /alegre. Y un cuento vaya, (...)/Así, vos, después de ser /un soberano Monarca,/Rey temido y estimado/por el ingenio y las armas,/no podéis estar alegre,/cosa tan vil y tan baja/que en un pícaro desnudo/y muerto de hambre se halla*¹⁰⁵⁶.

De modo que, esta confrontación es al mismo tiempo un juego de simetrías y contrastes con el resto de los hombres: su incapacidad para reír, es la flor de la alegría que cualquier hombre puede hallar.

El rey está triste por las pasiones del alma que no puede, o no quiere, dominar:

Enrique VIII: (...) *las pasiones del alma, /ni las gobierna el poder /ni la Majestad las manda*¹⁰⁵⁷

Pasiones que, desde la perspectiva de Calderón, están sujetas al libre albedrío, una responsabilidad ineludible, que en su dramaturgia, consideramos, que se relaciona con la imposición de razonar sobre sus personajes¹⁰⁵⁸. Sin embargo, la voluntad del rey enloquecido de amor se excusa en ese arrebató que se apropia de su juicio, que deja de pertenecerle:

¹⁰⁵⁴ BOUZA, Fernando: "Tinieblas vivientes...", p. 118

¹⁰⁵⁵ *La cisma...*, vv. 925-928.

¹⁰⁵⁶ *La cisma...*, vv. 933-936/967-974.

¹⁰⁵⁷ *La cisma...*, vv. 930-932.

¹⁰⁵⁸ REGALADO GARCÍA, Antonio: Op. Cit., p. 396.

Enrique: *Puesto que mi albedrío /A quererte me fuerza, / Que mi amor se tuerza,/Ya no es libre ni es mío*¹⁰⁵⁹.

De la situación laboral de los bufones se desprende una serie de relaciones entre locura y melancolía: el bufón es el encargado, tras establecer un contrato, de alejar la melancolía del soberano y confirmarle en la idea de que en la corte a él solo corresponde tal privilegio¹⁰⁶⁰, que de no cumplir, como vimos con Coquín, puede costarle muy caro: un mes como periodo de prueba para alejar la melancolía, en un palacio en el que los bufones temen pronunciarse, del que se ha desterrado la alegría.

La melancolía ha sido aceptada como un tipo de perturbación hermana de la locura, es un nuevo tipo de de enajenación mental que aparece en escena de modo a través de la figura del rey: *melancolie n'est que folie* tendremos y tienden nutrirse recíprocamente¹⁰⁶¹.

Reparemos al mismo tiempo, en que el remedio a la melancolía real son las gracias de los locos y por otro lado el melancólico también lo está, por lo cual el rey a su vez tendría el juicio perdido a causa de esta melancolía que espera ser sanada con las ocurrencias del bufón. Esta percepción de la monarquía nos podría llevar a límites insospechados en relación a al discurso del poder y la pérdida de objetividad a través de su falta de juicio.

D. Pedro, el rey de *El médico*, es un rey severo, que *hace dientes* a sus súbditos, o se los arranca indistintamente, carente de humanidad, imperfecto, ya que, a pesar de todo, ha de manifestar cierta compasión en el curso del ejercicio de su papel como actor de la historia, en la que ha sido colocado como un personaje más de la comedia de la vida, en el *gran teatro del mundo*, como el rey de *Escorial*:

Rey: (...) *yo también tendré que llorar, que rezar, que palidecer. Me debería enseñar algún actor. ¿Dónde están mis actores? Un rey debe parecer sensible durante el curso del espectáculo de su noble existencia*¹⁰⁶².

Recordemos que parecer, es también *hacer figura*, y Coquín desea ver los dientes de un soberano que en su continua demostración de rigor, de aspereza, se niega

¹⁰⁵⁹ *La cisma...*, vv. 1421-1424.

¹⁰⁶⁰ MAYER, Hans: "Melancolía y misantropía" en *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, 1994, capítulo IV, pp. 23-27.

¹⁰⁶¹ GARCÍA RODRÍGUEZ, Jose M^a: Op. Cit, p.16.

¹⁰⁶² GHELDERODE, Michel de: *Escorial...*, p. 67.

a sonreír, incluso podemos intuir que pretende por encima de todo, arrancarle algún tipo de expresión. Don Pedro es un rey incapaz de reír, en continua guardia contra cualquier gesto que pueda traslucir una debilidad dentro del esquema marmóreo en el que se inserta su demostración de poder. Un rey que debe mostrarse cruel o al menos que infunda respeto, o más concretamente, miedo; un miedo necesario para mantener un orden no natural, sino creado por los hombres, a través de una institución artificial.

B. La hipocondría.

También la hipocondría, como enfermedad de moda en la época hace su aparición de diversas formas.

En *La cisma*, lo hace ligada a la melancolía:

Pasquín: *Yo vi muy triste a una dama/ (y esto es verdad, vive Dios), /y sólo porque no estaba/hipocondríaca, siendo/la enfermedad que se usaba...*¹⁰⁶³

Pero, donde cobra todo su significado, siendo el motivo de la ira de D. Gutierre, es en *El médico de su honra*. D. Gutierre es un hipocondríaco y al mismo tiempo el caso típico de *quid pro quo*, la locura de tomar lo falso por verdadero, un personaje con una conducta errónea:

*En la locura, donde lo encierra su error, el personaje comienza involuntariamente a desenredar la trama. (...) la locura es la falsa sanción de un final falso, pero por su propia virtud, hace surgir el verdadero problema, que puede entonces ser verdaderamente conducido a su término. Oculta bajo el error el secreto trabajo de la verdad. (...) la locura es la forma más pura y total de quid pro quo; toma lo falso por lo verdadero, la muerte por la vida, el hombre por la mujer (...)*¹⁰⁶⁴.

La locura de Gutierre sanciona erróneamente debido al estado enajenado de su alma, porque identifica en la esposa el origen de su mal, y siendo ésta parte de sí

¹⁰⁶³ *La cisma...*, vv. 994-998.

¹⁰⁶⁴ FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*, vol. 1, pp. 68-69.

mismo, por estar unidos en un mismo cuerpo, (el marido-médico) determina que la parte enferma (la esposa) es la que debe ser sacrificada:

Sed sumisos los unos a los otros en el temor de Cristo. Las mujeres a sus maridos, como al Señor, porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es Cabeza de la Iglesia, el salvador del Cuerpo. Así como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo. Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia y se entregó a sí mismo por ella, (...) ¹⁰⁶⁵

Amputando la parte insana del cuerpo enfermo, que es el matrimonio, cura la parte que debe salvarse (la honra) y administrando un tipo de justicia que emana de la justicia divina. La muerte de la esposa es una sangría del cuerpo sacramental, por el carácter consagrado de la unión entre hombre y mujer. Este sacrificio es también una purga (social) respecto a lo que es moralmente inaceptable dentro del cuerpo que formamos parte como miembros de un organismo gigantesco al que llamamos sociedad y, que desde un punto de vista cristiano, es la Iglesia:

La coacción humana ayuda a la justicia divina, esforzándose por hacerla inútil. La represión adquiere así una eficacia doble, en la curación de los cuerpos y en la purificación de las almas. (...) el tema de un parentesco entre moral y medicina es, sin duda, tan viejo como la medicina griega. Pero si el siglo XVII y el orden de la razón cristiana lo han inscrito en sus instituciones, es en la forma menos griega que pueda imaginarse; en la forma de represión, coacción, y obligación de salvarse ¹⁰⁶⁶.

Debido a la relación entre moral y medicina del siglo XVII, el hipocondríaco esta en efecto aquejado de una enfermedad que nace de una alteración mental, de modo que ello también determina una actitud moralmente reprobable, pues nace de un error de juicio que hace actuar al enfermo de modo equívoco:

¹⁰⁶⁵ Efesios 5, 21-25. Gutierre obvia, sin embargo, los siguientes versículos (Efesios, 5, 29-30) *Porque nadie aborreció jamás su propia carne; antes bien, la alimenta y la cuida con cariño, lo mismo que Cristo a la Iglesia, pues somos miembros de su Cuerpo.*

¹⁰⁶⁶ FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura...*, vol. 1, p. 139.

D. Gutierre: (...) *A peligro estáis, honor,/no hay hora en vos que no sea /crítica; en vuestro sepulcro/Vivís: puesto que os alienta/la mujer, en ella estáis/Pisando siempre la güesa./Y os he de curar, honor,/y pues al principio muestra/este primero accidente/tan grave peligro, sea/la primera medicina/errar al daño las puertas,/atajar al mal los pasos:/y así os receta y ordena/el médico de su honra*¹⁰⁶⁷.

D. Gutierre se receta a sí mismo una sangría (recordemos la relación entre los fluidos corporales y las alteraciones del alma-cuerpo), método terapéutico muy extendido en el tratamiento de enfermedades mentales.

Si ahondamos en el diagnóstico de su dolencia, también se pueden precisar otros dos tipos de demencias asociadas:

- *la pasión desesperada* que engañada por el exceso no encuentra otra evasiva que la demencia:

D. Gutierre: (*¡Oh ciego abismo/del alma y paciencia mía*¹⁰⁶⁸!)

- y la locura del *justo castigo*; una demencia que castiga por medio de los trastornos del corazón y tiene la capacidad de revelar la verdad:

(...) *el culpable experimenta, en vano torbellino de sus fantasmas, lo que será en la eternidad el dolor de su castigo*¹⁰⁶⁹.

D. Gutierre, que no retrocede ni un milímetro en su postura hasta el final de la obra, ofrece su ejercicio de médico de su honra como condición para tomar la mano de su nueva esposa-víctima:

D. Gutierre: *Mira que médico he sido/de mi honra: no está olvidada la/Ciencia*¹⁰⁷⁰

Ofrecimiento que tiene como contrapartida la aceptación de la cláusula, dejándonos de este modo ante una espeluznante conclusión (desde nuestra perspectiva del siglo XXI) en la que no parece haber una esperanza para el horror del crimen y la locura:

¹⁰⁶⁷ *El médico...*, vv. 1659-1673.

¹⁰⁶⁸ *El médico...*, vv. 1323-1330.

¹⁰⁶⁹ FOUCAULT, Michel : *Historia de la locura...*, vol. 1, p. 65.

¹⁰⁷⁰ *El médico...*, vv. 2946-2947.

Dña. Leonor: *Cura con ella/mi vida, en estando mala*¹⁰⁷¹

La vuelta a la lucidez no parece posible. Esta sanación o vuelta a la realidad, era un anuncio de la proximidad de la muerte del enfermo mental en épocas pasadas, aunque tampoco significa que la muerte traiga consigo la paz: la locura triunfará, ya que como hemos advertido anteriormente muerte y locura han sido equiparadas. Si la locura es muerte, el moribundo no recupera la lucidez si no que entra en otra dimensión de la *sin-razón*.

La medicina en este sentido sería un modo para tutelar el comportamiento humano, confinándolo dentro de los márgenes de las instituciones, que puede encontrar un reflejo en las manifestaciones artísticas, supeditadas a una cierta actitud de control. Sería una actitud pedagógica barroca ya representada en el *deleitar enseñando*, la medicina puede ayudar a conocer mejor los mecanismos internos que guían a los hombres y por tanto, se les puede gobernar, controlar mejor y el teatro hace al espectador partícipe y cómplice¹⁰⁷².

Esta complicidad es la pretendida por el bufón, el loco palaciego, que podría ser introducido para implicar al vulgo en temas de mayor relevancia, que el simple conflicto amoroso. El bufón podría servir como vehículo de transmisión de ideas, sino contrapuestas, que al menos cuestionarían el discurso oficial.

Los maridos celosos, o recetantes de su honra, construyen erróneamente un edificio cimentado en los celos que ha de coronar con el sacrificio de una víctima que ha nacido culpable, en tanto que mujer; el yerro (*Hamarthia*) del héroe tiene como consecuencia la acción destructora (*Pathos*) sobre la esposa. A D. Gutierre, se le niega la anagnórisis, ya que el mensajero de verdad, el bufón, corre a informar a D. Pedro, quien no procede con la diligencia oportuna, se trata de una *anagnórisis frustrada*¹⁰⁷³. Incomprensiblemente, este rey libra al verdugo, que incluso le llega a recompensar, así como al marido homicida, que no olvidemos actúa movido por la *Hybris*, que tiene su equivalente a un pecado capital dentro del código moral cristiano: la ira.

¹⁰⁷¹ *El médico...*, vv. 2948-2949.

¹⁰⁷² MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco...*, pp. 148-169.

¹⁰⁷³ GARCÍA GÓMEZ, Ángel M.: “*El médico de su honra*: perfil y función de Coquín” en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*: Madrid, 8-13 de junio de 1981. Luciano García Lorenzo (coord.), vol. 2, 1983, pp. 1025-1038. García Gómez denomina de este modo la revelación que no llega a surtir el efecto trágico deseado privando a D. Gutierre de la dimensión de héroe trágico.

El héroe tiene una visión equivocada de la realidad y es, al mismo tiempo que verdugo, *víctima del mundo* dramático en el que opera una visión moral de la conducta humana: el hombre tiene una responsabilidad moral respecto a sí mismo y respecto al prójimo¹⁰⁷⁴. De ahí *su desesperación y su deseo de autoaniquilación*¹⁰⁷⁵ ante las sospechas, que se convierten a través de su visión unívoca en certeza: la profanación del honor, pone en peligro el esfuerzo hacia la perfección y el reflejo del código moral divino cuyo máximo representante es el rey¹⁰⁷⁶.

En nuestra opinión, D. Gutierre se coloca en un punto fronterizo dentro del cuadro de correspondencias que establecimos al describir la simetría locura y cordura que se cerraba con el oposición vida/muerte¹⁰⁷⁷. Como un bufón, no acaba de situarse decididamente dentro de unos límites de finidos, hay algo en su naturaleza que le impide escapar a su propia tragedia, la necesidad de actuar, ante la cual el hombre se enfrenta cada día y de la que no puede escapar, la ironía trágica que domina el subtexto hace que precisamente cuando finge sea cuando está diciendo la verdad¹⁰⁷⁸. Soporta el peso de una abrumada carga desde un punto de vista cristiano, que como una joroba, no puede desprenderse de ella en ninguno de sus actos: el libre albedrío.

C. La *Hybris*.

Conectada como venimos observando, con esa exigencia de libre elección está la gran demencia que afecta al juicio de varios de los personajes nobles de las tres obras

¹⁰⁷⁴ WARDROPPER, Bruce W: "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón" en *Calderón y la crítica: Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, J. Sánchez Romeraldo y N. Paulussen (eds.), Nimega (Holanda), Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 689-694.

¹⁰⁷⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco: "El espacio del miedo...", p. 205.

¹⁰⁷⁶ WARDROPPER, Bruce W: "Poesía y Drama en el *Médico de su honra* de Calderón" en *Calderón y la crítica; historia y antología*, Manuel Durán, Roberto y González Echevarría (eds.), Madrid, editorial Gredos, 1976, pp. 582-597. Traducción de O. Durán D'Ocón. Publicado anteriormente en *Romantic Review*, XLIX (1958), pp. 3-11. Wardropper estudió el problema del honor en *El médico de su honra* como una extensa metáfora dentro de una obra específica más allá de las implicaciones ideológicas como fenómeno social indivisible de una cultura concreta representada dramáticamente de modo análogo, sino reinterpretado sucesivamente en cada cristalización dramática de un autor concreto. En este caso el honor amenazado es el marital, cuyo origen es una unión sacramental y por tanto, es a Dios a quien interesa la sanación y es el marido, cabeza de una sola carne, a quien le compete la tarea de amputar el miembro enfermo.

¹⁰⁷⁷ Expusimos un cuadro de correlaciones en el que de un lado encontraríamos la columna de lo pagano-locos y de otro la espiritualidad cristiana-creyentes conformes con la moralidad de la iglesia romana.

¹⁰⁷⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco: "El espacio del miedo...", p. 210.

(como D. Gutierre sobre el que no insistiremos): la *Hybris*, convertida en tema que los bufones comentan críticamente, relacionada con el poder sin límites del mal gobernante. Hobbes comparaba el poder del gobernante, *rey sobre todos los soberbios*, con el monstruo bíblico Leviatán¹⁰⁷⁹, un animal *exento de temor*, sujeto a su naturaleza mortal como cualquier criatura terrenal, a la ley natural y al temor de Dios¹⁰⁸⁰. Para Calderón el *Libre Albedrío* no es libertad de la voluntad, deseo o inclinación, sino libertad del hombre para poder elegir el camino recto o condenarse.

Si hablamos de un cruce de ejes, en el periodo denominado *Barroco*, sobre el eje la máscara del loco: esta línea temporal también incide sobre la línea también continua del discurso serio, el discurso de la cordura, la razón, la verdad oficial, a través de la *Hybris* como vimos en el capítulo dedicado a la locura a través de un error fundamental que es al mismo tiempo el pecado cristiano por excelencia y la principal razón para estar loco a través de la *Filatulia* que es el referente humanista al mismo. Esta podría ser para Calderón la raíz del *Mal*: la soberbia que hace que excluyamos a los demás a través de la egolatría en la construcción del mundo.

De hecho la soberbia es el pecado que más odia Dios y es el principio de todos los males y la razón por la cual son expulsados del Paraíso Eva y Adán. Así el error del héroe calderoniano se enlaza con el error cristiano por excelencia opuesto al concepto esencial de criatura por lo cual debe ser castigado¹⁰⁸¹.

Si en el capítulo dedicado a la locura recordamos la inscripción de Delfos: *conócete á ti mismo*, y propusimos como su reverso *desconócete a ti mismo*, a ti mismo a través de la interrupción de la risa del loco. Sin embargo en Gutierre, Semíramis, Volseo, Enrique VII, los personajes *serios* de Calderón se produce un error en la apreciación, la *soberbia* les ha hace creerse mejores *respecto á las cualidades del alma*, *imaginándose ser mejores que lo que son*¹⁰⁸².

¹⁰⁷⁹ HOBBS, Thomas: *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*. La Editorial, UPR (Universidad de Puerto Rico), 1995, cap. XXI, “De la libertad de lo súbditos”, p. 182. Cfr. Job: Capítulo 41. Thomas Hobbes publica en 1651 su obra *Leviatán (Leviathan, or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil)*, justificación del Estado Absoluto en la que sostiene la total sumisión de la Iglesia al soberano y argumenta la naturaleza de un Estado moderno cristiano: una república cuyo propósito es aunar los individuos por un bien común, limitando en sus contornos la libertad individual y el libre albedrío.

¹⁰⁸⁰ HOBBS, Thomas: ídem, cap. XXVIII “De las penas y de las recompensas”, p. 268.

¹⁰⁸¹ PARKER, Alexander: “Hacia una definición de la tragedia calderoniana” en *Calderón y la crítica...* citada.

¹⁰⁸² PLATÓN: Op. Cit., p. 102.

Pasquín profetiza el ascenso y caída en desgracia de Ana Bolena, que sin embargo, toma por buen pronóstico el mal augurio que esconde las palabras del loco:

Ana: *Yo tomo por buen agüero/aquesta vez su locura*¹⁰⁸³

Cae en el error por su soberbia y *se quema* al no apartarse de las pajas quemadas del ciego, que han iluminado su camino, a lo que responde el bufón:

Pasquín: *¡Oh, qué raro entendimiento*¹⁰⁸⁴!

Intervención que nos deja ante la duda de si tal vez su réplica es un comentario directo hacia otros personajes o tal vez ha sorprendido a Volseo espiando la escena.

El loco no existe por sí solo, refleja e influye en los que le rodean y por esta razón encarna y transforma simbólicamente los valores y aspiraciones de su familia, su tribu o la sociedad que lo alberga, así como la crueldad y la violencia manifestada en sus actos. Los mitos de la antigua tragedia expresaban la conexión indisoluble entre la experiencia psíquica y el conflicto social; la influencia loco que a veces es quien gobierna:

*If Orestes and other mad mythical protagonists remain relevant to an exploration of the psychology of madness from a scientific, cultural or literary point of view, it is not only because they reveal the effects of social and political forces on familial attitudes of a certain period in history, but also because the narratives in which they figures express primordial and continuous inner experience...*¹⁰⁸⁵

Lejos de la cárcel del sueño Segismundo que somete las pulsaciones del instinto y purga la *Hybris* y reconduce su naturaleza carnal al elegir el bien espiritual a través de la metáfora del sueño, reprimiendo la venganza¹⁰⁸⁶, los personajes de estas tres obras no lo consiguen, más bien, ni lo intentan.

¹⁰⁸³ *La cisma...*, vv. 633-634.

¹⁰⁸⁴ *La cisma...*, V. 646.

¹⁰⁸⁵ FEDER, Lillian: *Madness in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 35-36.

¹⁰⁸⁶ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *La vida es sueño...*, vv. 1049-1060.

Sentencia del cielo fue;/ por más que quiso estorbarla1050/él no pudo, ¿y podré yo/que soy menor en las canas,/en el valor y en la ciencia/vencerla? Señor, levanta,/dame tu mano; que ya1055/que el cielo te desengaña/de que has errado en el modo/de vencerle, humilde aguarda/mi cuello a que tú te vengues;/rendido estoy a tus plantas.

Así Volseo representa una alianza perfecta entre *Hybris* y error trágico, o *hamartia*, que motiva todas sus acciones, también es el origen de la caída de Ana Bolena y de las acciones erradas del Rey que tienen consecuencias en el gobierno del reino.

Los soberanos, como Semíramis, contradicen el prototipo de *Príncipe Político Christiano* de Saavedra Fajardo¹⁰⁸⁷, que no rige sus acciones por la templanza, *Ni la ira se apodere de la razón*¹⁰⁸⁸, ni consigue dominar la envidia, *que de sí misma se venga*¹⁰⁸⁹, si entre otras contravenciones del modelo de virtud, entre las que sobresale su perseverante exhibición de exceso revertida en maldad que le convierte en tirana y víctima de sus errores:

*Esta doctrina es la que mas príncipes ha hecho tiranos y los ha precipitado. No se pierden los hombres porque no saben ser malos, sino porque es imposible que sepan mantener largo tiempo un extremo de maldades*¹⁰⁹⁰.

Semíramis, sin embargo, presta especial veneración a la empresa número quince *Estime más la fama que la vida*:

Semíramis: *Que claro está que una dama /más del Rey lo querrá ser,/que de otro propia mujer;/porque aquello de la fama/es fama*¹⁰⁹¹

Del mismo modo, comienza la segunda parte con la protagonista reafirmandose en su *ufano, altivo y loco* valor en los primeros versos que nos recuerdan su profundo error, la soberbia que le impide temer e infravalora al enemigo:

Semíramis: *En tanto, pues, que, ufano, altivo y loco,/ mi valor y sus muros tiene en poco,/porque vea su ejército supremo15/que su venida bárbara no temo*¹⁰⁹²

¹⁰⁸⁷ SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: Op. Cit.

¹⁰⁸⁸ Empresa VIII.

¹⁰⁸⁹ Empresa IX.

¹⁰⁹⁰ Empresa XVIII. Saavedra Fajardo hace una crítica de *El príncipe* de Nicolás MAQUIAVELO (1513, Cap. XVII “De la severidad y la clemencia). Para el autor el orden se mantiene más firmemente a través del miedo que por la gratitud de los súbditos; por tanto, es lícito llegar a la crueldad. Es por ello que ante la severidad y la clemencia siempre va a elegir la primera llevada al extremo de la maldad si es necesario para impedir el desorden.

¹⁰⁹¹ *La hija...*, vv. 2832-2835, I parte.

¹⁰⁹² *La hija...*, vv. 13-16, II parte.

Tanto desprecio, que incluso, aún perdiendo la batalla le basta que se diga que la emprendió, porque lo que realmente le importa a su arrogancia es la fama de sus hechos:

Semíramis: *Ven, no temas, que cuando no consiga/el intento, me basta que se diga/que lo emprendí. El concepto de mi idea/escándalo de todo el mundo sea*¹⁰⁹³.

La soberbia, de la cual somos prevenidos desde el principio, es la razón por la cual Semíramis no escucha ninguno de los comentarios-consejos del bufon y, si veíamos un Enrique VIII ciego por la pasión, Semíramis es una reina sorda por la soberbia, es decir; la especulación cartesiana sobre el desacierto en confiar en percepciones sensoriales llevadas al extremo de la privación de los sentidos en estos dos *dramas de poder y ambición*¹⁰⁹⁴. Los reyes no desconfían de sus sentidos, simplemente, los anulan:

Chato: *Señor!, ¡ah, señor!, ¡señor! /Fuese yendo paso a paso,/sin hacer de mí más caso/que de un enfermo un doctor/ que ésta es la cosa de que/menos se le da, a fe mía,/pues viéndole cada día,/parece que no le ve*¹⁰⁹⁵.

Su argumentación es la de la locura iluminada que sin embargo reniega de la luz:

Semíramis: (...) *y la respuesta sea/apagar esta llama: así se vea/cuánto, deslumbradas, mis locuras/aborrecen la luz y obran a oscuras*¹⁰⁹⁶,

De este modo la reina es a la vez verdugo y víctima de una voluntad que la condena¹⁰⁹⁷. La intervención del libre albedrío, hace de esta loca responsable de sus locuras, y también podemos reírnos por un sentido de superioridad sobre estos locos: no sólo de su incapacidad sino también de su tenacidad heroica que requiere un sacrificio,

¹⁰⁹³ *La hija...*, vv. 2200-2203, II parte.

¹⁰⁹⁴ ARELLANO, Ignacio: *Los rostros del poder en el siglo de oro: ingenio y espectáculo*, Sevilla, editorial Renacimiento, 2011, p. 160.

¹⁰⁹⁵ *La hija...*, vv. 2816-2823, I parte.

¹⁰⁹⁶ *La hija...*, vv. 2192-2195, II parte.

¹⁰⁹⁷ FROLDI, Rinaldo: "La gran comedia de *La hija del aire*" en *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos: Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (13º, Florencia, 2002), Manfred Tietz (ed.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 145-161 (cita p. 156). Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc53z7>] Cfr. WARDROPPER, Bruce W: "El problema de la responsabilidad ..."

de donde puede surgir la tragedia o la salvación, esquivar las tinieblas, situación que nos recuerda que ser el loco del drama no es gratuito¹⁰⁹⁸.

El gracioso, del que Calderón se vale, está ahí para sorprender la necedad y la locura en el ámbito de la nobleza, para igualar la irracionalidad cómica del bufón con la ambición y la falsedad de la heroína, al final de la primera parte: una profecía mediante la cual se anuncia la posterior caída trágica de Semíramis, que además nos emplaza ante una posible identificación entre dramaturgo y loco que nos predice el desenlace de la segunda parte¹⁰⁹⁹.

El orden invita al asentimiento igual que lo transgrede. Si pensamos escépticamente, como piensan los bufones, llegaremos a la conclusión de que el conocimiento objetivo es humanamente imposible sin la totalidad de la *psique*, incluida la irracional, el instinto¹¹⁰⁰, que es como el aire que engendra a Semíramis y signo de su vanidad, impredecible y voluble.

El loco es el encargado de anular nuestras distinciones habituales entre el orden y el caos al hacernos admitir sucesos extraños o mágicos y cualquier idea estrafularia que escape a nuestra natural adhesión a la razón¹¹⁰¹.

El héroe calderoniano es diseñado como un indigno adepto al cristianismo, seducido por la vanidad y la idolatría, y el gracioso aparece bajo la apariencia de bufón para simbolizar la fragilidad y la frivolidad del rey pagano Enrique VIII, Semiramis, o Ana Bolena, amenazadas de muerte por sus errores, a través de la visión oracular del gracioso bufonesco que comparte el destino de su amo¹¹⁰² en la república de la locura:

The rebirth of imagination and consciousness. The fool among us is a perpetual link to the light and the life in that darkness. The darkness in which light and life are a hidden seed is so essential that it must share the value of whatever is most important to us: if the king loves his scepter, he must love the

¹⁰⁹⁸ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 102-103.

¹⁰⁹⁹ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: "El contraste irónico del gracioso en *La hija del aire*" en *Ironía y tragedia...*, pp. 134-135.

¹¹⁰⁰ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 114.

¹¹⁰¹ Recordamos la definición del *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias en el que bufón: (...) *significa cosa vana, vacía de sustancia y llena de viento; así los locos son vacíos de juicio y seso...*

¹¹⁰² WELSFORD, Enid: Op. Cit. Pp. 279-80

*fool who may take it from him. Folly is thus one of our deepest necessities. The fool actor makes of it the delight of his show*¹¹⁰³.

5.4. Comicidad: tarea del loco, oficio de burlas.

5.4.1. Improvisación y comicidad de repertorio.

A lo largo de las páginas anteriores hemos tratado de analizar tres graciosos bufonescos calderonianos a través de su condición de gracioso de comedia y de su identidad como bufones de corte. Toca analizar la comicidad de estos personajes como tarea y vínculo genético entre el loco y el gracioso barroco. La risa es un elemento más en el acto de comunicación que condiciona en el modo de relacionarse de los personajes entre sí y de estos con público.

Venimos definiendo la risa como una *suspensión de la conciencia*, como *f fuente de placer*¹¹⁰⁴, y lo risible como *un defecto y una fealdad sin dolor ni daño*¹¹⁰⁵, como un *contraste* en el intelecto entre la idea y su falsa puesta en escena¹¹⁰⁶, como un sentimiento de lo contrario: *de perplejidad incluso*¹¹⁰⁷, *como una rigidez, en el sentido de inadaptación*¹¹⁰⁸ o *anestesia del corazón* que se dirige a la *inteligencia pura*¹¹⁰⁹. También dijimos que lo cómico tiene algo de *inconsciente*, relacionado la obra de arte con una puesta en escena espontánea¹¹¹⁰. Señalamos que es la inteligencia la que comprende¹¹¹¹ por un instante el acto cómico que resulta de una acción irrisoria, sin *reflexión consciente*¹¹¹².

¹¹⁰³ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 235.

¹¹⁰⁴ PLATÓN: "Diálogos"...

¹¹⁰⁵ ARISTÓTLES: *Poética*..., Cap. V.

¹¹⁰⁶ EMERSON, Waldo: Op. Cit., p. 85.

¹¹⁰⁷ PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., pp. 102-106.

¹¹⁰⁸ BERGSON, Henry: *La risa*..., p. 66.

¹¹⁰⁹ BERGSON, Henry: *idem*, p. 65.

¹¹¹⁰ PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., p. 108.

¹¹¹¹ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 35.

¹¹¹² PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., p. 114.

Para resolver *l'obsession du contraste*¹¹¹³ de las teorías de la risa aceptamos como Stern que la risa y el llanto constituyen los polos de la esfera *sentimental*, es decir, el mundo de nuestras evaluaciones en las que risa y llanto constituyen sus dos extremos, como evaluaciones *marginales*¹¹¹⁴.

El principio axiológico de la risa funciona como muestra de una degradación de valores, de modo que, lo cómico surge cuando se produce el choque entre un valor con un no valor o un valor intrínseco sobre un valor meramente instrumental. Esta degradación provoca el juicio instintivo de la risa¹¹¹⁵, que interrumpe el discurso serio y la ilusión escénica a través de la interpelación del personaje al público y la reflexión irónica sobre la escena¹¹¹⁶, principalmente a través de los apartes. Para nuestro análisis abordaremos el texto para determinar cuales son aquellos mecanismos de comicidad que conciernen a la figura del bufón que

(...) muestra una humanidad “desordenada” y partiendo del cuerpo y del traje; le siguen gesto y palabra¹¹¹⁷.

Será la suma de todos estos elementos los que nos indicaran el punto de vista de Calderón hacia la risa.

Es Coquín, y precisamente ante el rey, quien define la tarea de su oficio de burlas:

Coquín: *Soy cofrade del contento, /el pesar no sé quién es/ni aun para servirle: en fin/soy, aquí donde me veis,/mayordomo de la risa,/gentilhombre del placer/y camarero del gusto,/pues que me visto con él*¹¹¹⁸.

Momento que aprovecha para cubrirse ante el rey, una licencia que sólo tenían los grandes de España:

Rey: *En fin, ¿sois/hombre que a cargo tenéis /la risa?*

Coquín: *Sí mi señor; /y porque lo echéis de ver,/esto es jugar de gracioso/en palacio. [Cúbrese.]*¹¹¹⁹

¹¹¹³ STERN, Alfred: Op. Cit.

¹¹¹⁴ STERN, Alfred. ídem, cap. II, p. 11.

¹¹¹⁵ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 47.

¹¹¹⁶ ARELLANO, Ignacio: “Comicidad escénica de Calderón...”, pp. 86-87.

¹¹¹⁷ FAVA, Antonio: Op. Cit., p. 62.

¹¹¹⁸ *El médico...*, vv. 755-762.

Este gesto es una anécdota para significar la libertad del bufón, convertida en burla de la etiqueta del protocolo cortesano: el mismo privilegio que llamarse así mismo *primo*¹¹²⁰, recordemos al bufón D. Diego de Acedo, *el primo* (inmortalizado por Velázquez en una famosa pintura que se conserva en el museo del Prado¹¹²¹), que no es más que la *sabandija que finge ser águila*, como parte de su quehacer cotidiano, además de ser una especie de *memento mori*¹¹²², un recuerdo de la futilidad de la vida.



Figura 14. D. Diego de Acedo, *el primo*, Diego Velázquez (ca. 1644) óleo sobre lienzo. Museo del Prado.

¹¹¹⁹ *El médico...*, vv. 769-774.

¹¹²⁰ El uso de la palabra *primo*, proviene de la expresión latina *primus inter pares*, que significa *el primero entre iguales*, que hacía referencia en su origen a la figura del emperador. En la edad media aún se usaba para significar uno (el primero: el rey) de entre los iguales (nobles), sin embargo, en el barroco (siendo incompatible esa *igualdad*, por la ordenación piramidal del poder que descende directamente de Dios) se utiliza la expresión *primo* para señalar, precisamente, el trato familiar de la corte con el soberano.

¹¹²¹ MORENO VILLA, José: Op. Cit., pp. 55-58

El mote de este enano se ha discutido mucho. Hasta se le supuso pariente del Rey. Opongo a este supuesto, que en nada se apoya, otro más verosímil. El Infante Cardenal pasaba anualmente por merced, o pensión, 250 ducados a una señora llamada doña Lorenza de Acedo y Velázquez. El mismo Infante Cardenal tuvo de contador mayor al caballero de San Juan, don Juan de Acedo y Velázquez. ¿Sería el enano, pariente, hermano o primo de estos señores? Si llevaba por segundo apellido el de Velázquez, bien pudo ser «primo» en serio de ellos o primo en broma del gran pintor.

Otra fantasía que corre acerca de él se apoya en esta frase de un documento: «asistía a la estampa». Los desconocedores del mecanismo o servicio palatino no pudieron sospechar que «La Estampa» era el despacho u oficina de la Estampilla o firma facsimilar del Rey, que se guardaba en la Secretaría de la Cámara, en un cofre especial para ella, y supusieron que asistía a un taller de estampación. (...) El tintero y los libros de que le rodeó el pintor aluden a su oficio de asistente a la Secretaría de la Cámara y Estampilla. Por otra parte, su empaque y su porte, mucho más altanero que el de los otros enanos, permiten pensar en el parentesco arriba dicho. Véase figura 14.

¹¹²² BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer...* p. 27 y p. 142 y BOUZA, Fernando: “Tinieblas vivientes...”, p. 92.

Ciertamente, es necesario reparar en que muchos de los recursos del bufón se nos escapan, unos porque han perdido significado por el paso del tiempo, como los gestos de etiqueta, y otros porque ni siquiera pertenecen al ámbito de la textualidad que venimos analizando, sino, a la puesta en escena concreta, que muchas veces se mueve en el terreno nada estable de la improvisación¹¹²³ como pudimos analizar en el apartado dedicado a la comicidad entremesil, supeditados en buena parte a la particularidad del actor que lo interpreta.

Nuestro acceso al personaje en este estudio es literario, por lo tanto, como personaje dramático completo, dado que su esencia es una situación escénica concreta, queda en parte limitado: necesita de la contribución del actor que le da su verdadera entidad dramática, su plenitud, que se halla en la representación.

La lectura de un texto dramático siempre será una recepción virtual, ya que como ser dramático el personaje sólo existe en escena¹¹²⁴ y es el actor quien enuncia el texto, corporiza y realiza las acciones indicadas, o no, en el mismo, necesarias para transmitir el conjunto de significados que el escritor no puede transmitir más allá de su labor como comediógrafo. Será el actor quien hilvane sobre el escenario todo el conjunto de signos de diferente orden que cristalizan por un instante sobre su cuerpo y se proyectan hacia el público, siendo vértice en cada uno de los ángulos del triángulo dramaturgo, obra y público, del que ya hemos hablado. A pesar de que no analizaremos ninguna puesta en escena, si podemos plantear algunas pistas del itinerario cómico del bufón a través de los textos, que nos dejan rastros de las risas del público barroco.

La improvisación, elemento que hemos tratado en páginas anteriores, relacionada especialmente con la *Commedia*, precisamente por su relación con el antiguo arte de los bufones, es un elemento, que por más que se trate de una herramienta profundamente sistematizada y estructurada por los actores profesionales, resulta inaprensible por su condición efímera y ciertamente de acceso escurridizo para los ajenos al arte dramático. Sin embargo, viene bien recordar la misma definición de chiste,

¹¹²³ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro” en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Jornadas de Almagro, 1987. Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 47-93 (pp. 53-54).

¹¹²⁴ OLIVA BERNAL, Cesar: *La verdad del personaje Teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, véase Cap. 4: “La verdad del personaje escénico”, pp. 185-186.

(...) *vale donayre; y estos chistes le tienen cuando se dizen con mucha agudeza y pocas palabras y como a la oreja, del sonido, chis, chis*¹¹²⁵.

De lo que nos habla Covarrubias, entendemos, es de la economía del lenguaje que se apoya en el caso de la puesta en escena de una profusión de gestualidad que el dramaturgo deja en manos de los actores, porque es a ellos a quienes compete completar el personaje como construcción dramática. Esta misma definición, que establece que las bromas se dicen *a la oreja*, nos traslada a la imagen del gracioso en los apartes, en esos momentos de confidencias, como *al oído* del público, en los que jugamos a que nadie más entra en ese instante de revelación escénico-cómica, en la cual, el resto de personajes queda ausente, así como aquellos espectadores que no son capaces de entender las agudezas del bufón, circunstancia que, juzgamos, sirve para alagar la inteligencia de aquel que entiende el chiste y de este modo se siente partícipe del juego.

Para cerrar esta pequeña aproximación, baste recordar la imposible concordancia entre el *decorum* y la improvisación, equivalente a bufonizar, el gesto propio de bufones y chocarreros:

*No bufonices ni cuentes lo que soñaste, ni las gracias de tu mujer, ni de tus hijos. No seas ceremoniero, ni graciosos de cartapacio. Ni des en ser muy dichoso. Cuando los otros ríen, no te desmesures. Ni te cortes las uñas con los dientes. Ni escupas largo. Ni te contonees. Ni te burles de manos. Evita voces vulgares, mal sonantes (...)*¹¹²⁶.

Espinosa expone un pormenorizado tratado de lo que es bufonizar, es decir, la astucia del vulgar gracioso que usa de gestos (de la desmesura, de la grosería y los movimientos obscenos), tanto como de las palabras, para hacer de la risa un arte. De lo que habla la cita anterior, en realidad, es de la necesidad de alejarse de la gesticulación y de la improvisación de gestos, propio de bufones, ensalzando por el contrario el arte de estar y de hablar cortesano: un texto medido. Cabe recordar como Chato bufoniza las *gracias* de su mujer, a su nuevo *amigo* Menón:

¹¹²⁵ COVARRUBIAS, Sebastián de: Op. Cit., s.v.

¹¹²⁶ ESPINOSA, Pedro: Op. Cit., pp. 245-320.

Chato: *¿Cómo estáis? Y pues es cosa asentada/que a un amigo no se ha de callar nada,/y más cosas de pena y de cuidado,/sabed que con Sirene estoy casado./Llegad acá, verá mi amigo ahora/con qué cara amanezco cada aurora*¹¹²⁷.

El chiste de Chato, se convierte desde este punto de vista en una especie de recurso cómico de repertorio. Los bufones como especialistas en el oficio de la comedia, y como su versión estilizada en el *comediante*, poseen un repertorio de cuentos, chistes, epigramas o facecias para brindar alegría, y que, probablemente, perteneciese a otros anteriormente¹¹²⁸. Este repertorio se adereza en parte con hacer bromas sobre sí mismos y sobre aquellos que se van cruzando en su camino, y a través de los cuales reciben una recompensa, inventando y exagerando incidentes que será a su vez compilados en los llamados *jest-books*¹¹²⁹, *compendios* de graciosidad que fortalecen el propuesta de alianza del actor y el pícaro. Este acerbo popular, convertido en herramienta profesional, es evocado por todos y cada uno de los bufones.

Pasquín utiliza el cuento del ciego, para ejemplificar su función de iluminado, sobre el que no pretendemos redundar y la parábola de *una flor tan fácil /que en cualquier campo se halla*¹¹³⁰, para discurrir sobre la risa, enhebrada a la soberbia.

Coquín hace un chiste de la caída de D. Enrique, encerrando por tanto un lado grotesco, ya que se burla de un topos dramático que el público conoce:

D. Enrique: (...) *¿Cómo pudo ser mi día?*

Coquín: *Cayendo, señor, en él;/y para que se publique/en cuantos lunarios hay,/desde hoy diré: «A tantos cay/San Infante don Enrique»*¹¹³¹.

También de hace un chiste a la criada Jacinta de la hipocondría, de la que ya hemos hablado:

Coquín: (...) *que una dama, sabiendo que se usa, /le dijo a su galán muy triste un día:/«Tráigame un poco uced de hipocondría»*¹¹³².

¹¹²⁷ *La hija...* vv. 345-350, I parte.

¹¹²⁸ LECOQ, Jacques : Op. Cit., p.124.

¹¹²⁹ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 13.

¹¹³⁰ *La cisma...*, vv. 965-966.

¹¹³¹ *El médico...*, vv. 473-478.

¹¹³² *El médico...*, vv. 2426-2427.

Del mismo, modo emplea estas armas de su arte cómico para hacer reír al rey, que no consigue, con un cuento que introduce un enigma en el presenta la rey como protagonista de una comedia como ángel¹¹³³ y remata con un epigrama. El cuento habla de *un capón con bigotera*, que se curaba en salud y el epigrama es una oscura parábola que anticipa la carta que será la sentencia de muerte, como si Coquín, sufriera un trance adivinatorio en el que ve destellos de la catástrofe que se avecina, la puerta manchada de sangre a la que irónicamente guiará más tarde y la carta que se convertirá en sentencia de muerte:

Coquín: (...) *Floro, casa muy desierta/la tuya debe de ser,/porque eso nos da a entender/la cédula de la puerta./Donde no hay carta, ¿hay cubierta?./¿cáscara sin fruta? No, /no pierdas tiempo; que yo,/esperando los provechos,/he visto labrar barbechos/mas barbideshechos no*¹¹³⁴.

Éste, como el resto de graciosos bufonescos, *alumbra* al espectador que debe continuamente transponer los cuentos de chocarrero, adoptando un punto de vista diferente¹¹³⁵.

Las ocurrencias de Chato se apoyan en una comicidad que parte principalmente a través del empleo de la astucia del lenguaje, principalmente su simpleza que le aboca a las confusiones verbales: confunde Tiresias con *tijeras*¹¹³⁶, Semíramis con *seis maravedís*¹¹³⁷.

Es el bufón, del que podemos dar un mayor número lances cómicos debido a que su mayor desarrollo dramático, que da un buen número ocasiones para proclamar sus límites intelectuales¹¹³⁸, a veces mezclada con una clara picardía, a través de:

- la deformación del lenguaje; los *protentos* y *proligios*¹¹³⁹ (por portentos y prodigios), la Sucia, Pieldequeso, en Prepolente y Sielicia¹¹⁴⁰ (en lugar de Siria, el

¹¹³³ *Verdadera quinta parte de las comedias de Calderón*, 1682. Atribuida falsamente por Vera Tassis, hace referencia a una de comedia de Joan de Mojica, nota del editor Cruickshank pp. 146-147, vv. 1456-1457

¹¹³⁴ *El médico...*, vv. 1475-1484.

¹¹³⁵ GÜNTERT, Georges: Op. cit., p. 363b.

¹¹³⁶ *La hija...*, v. 723, I parte.

¹¹³⁷ *La hija...*, v. 732, I parte.

¹¹³⁸ CHAUCHADIS, Claude : Op. Cit., p. 158.

¹¹³⁹ *La hija...*, vv. 695-698.

CHATO: *¿Al templo de Venus yo, /habiendo Tijeras dicho/que allá no vamos, porque/hay protentos y proligios?*

¹¹⁴⁰ *La hija...*, vv. 1681-1687.

Peloponeso, la Prepóntida y Libia),

- O bien sirviéndose del recurso irrisorio de la deformitas:

Chato: (...) Mostrábale mala cara¹²²³/yo (bastaba la que tengo), y buena Sirene, si es¹²²⁵/que la suya puede serlo.

- desde la metaforcización en la maraña del monte:

Menón: (...) *Entra en lo más intrincado.*

Chato: *No puedo, porque me intrinco/yo también*¹¹⁴¹

- a la cosificación del bufón degradado de *perrero* o en *perrera* del que dimos cuenta ha hablar de la función de mascota del bufón.

- el uso de léxico pueblerino, que emplea la rusticidad en el lenguaje en la caracterización a través del habla la procedencia del personaje villano¹¹⁴²: *nueso puebro/nuesa casa*¹¹⁴³, *pescudallo, habramos...*¹¹⁴⁴

- el uso de proverbios, refranes:

Chato: *A perro viejo no hay/ tus tus, dice allá un proverbio,/ y yo acá también lo digo,/ puesto que soy perro viejo*¹¹⁴⁵

- comentarios jocosos sobre la acción principal, apostillando la idea de monstruo en el plano degradado de la burla:

Chato: *Si todos los monstruos son/como aqueste monstruocico/yo pienso llevarme uno,/dos o tres, o cuatro o cinco*¹¹⁴⁶

CHATO: *Ella os obedecerá,/o la mataré sobre eso./Id, no hagáis caso de mí,/pues el señor hazañero/lo manda, habiendo hecho hazañas /en la Sucia, Pieldequeso,/en Prepolente y Sielicia*

¹¹⁴¹ La hija..., vv. 733-734, I parte.

¹¹⁴² CHAUCHADIS, Claude: Op. Cit., p. 157

¹¹⁴³ La hija..., vv. 1198-1106, I parte.

CHATO: *Oíd si tengo causa o no./Finalmente quiso Dios,/como digo de mi cuento,/si no lo habéis por enojo,/que al vivir en nueso puebro/cuando allí estuvo el Rey Nino,/le dieron alojamiento/en nuesa casa a un soldado,/cariñoso por extremo (...)*

¹¹⁴⁴ La hija..., vv. 1659-1664, I parte.

CHATO: *¿Quién os mete en pescudallo/si vos no habéis de traello?/Y ya que en aquesto habramos,/decidme, así os guarde el Cielo:/¿es la boleta perpetua,/o al quitar, la que allá os dieron?*

¹¹⁴⁵ La hija..., vv. 3200-3203, II parte.

¹¹⁴⁶ La hija..., vv. 791-794, I parte.

- en ocasiones apoyados en expresiones populares, como el deseo de vivir dos suegras, broma encajada en la proverbial misoginia hacia la mujer madura de los graciosos de la comedia¹¹⁴⁷, nos recuerda que *dulce es la muerte de suegra*¹¹⁴⁸:

Chato: *Mil siglos estés de un lado/ en la gloria sempiterna; / y hasta entonces, ¡oh famoso/Monarca!, vivas dos suegras,/una sobre otra, que es/inmortal supervivencia (...)*¹¹⁴⁹

- Las acciones indicadas o no en el texto, que tiene una importancia nada despreciable, aunque en opinión de la crítica, desde el punto de vista de un filólogo, *inferior a los verbales en el teatro*¹¹⁵⁰, con una función ridícula más que ingeniosa. Aún así, hay marcas en el texto de acciones que apoyan la idea del bufón como un ser apaleado, *he who gets slapped*¹¹⁵¹:

Menón: *Calla, calla, que me has muerto.* [Al exclamar, da una manotada a CHATO.]

Chato: *¿Yo os he muerto? Vos a mí. /¿No sabéis qué parece esto?/Cuando uno pisa un pie a otro, /y se queja él el primero*¹¹⁵².

5.4.2. Metateatralidad cómica.

Una parte trascendental de la especialización cómica de los bufones, proviene del uso de la metateatralidad, deudora de la raíz carnalesca de la risa bufonesca, que se complace en desvelar el artificio escénico.

Calderon la frecuente no sólo en textos que se vuelven sobre si mismos, mediante estrategias que subrayan su naturaleza ficcional, sino también a través de personajes dramáticos autoconscientes y autorreflexivos, que provocan la ruptura de la ilusión escénica.

¹¹⁴⁷ ARELLANO, Ignacio: *Observaciones a un drama temprano de Calderón "Judas Macabeo" o "Los Macabeos"*. Archivum: Revista de la Facultad de Filología, Tomo 33, 1983, pp. 51-66 (p. 63). El citado Chato de San Judas Macabeo también se entrega a los *chistes satíricos sobre las viejas*.

¹¹⁴⁸ ESPINOSA, Pedro. Op. Cit., p. 263.

¹¹⁴⁹ *La hija...*, vv. 1541-1546, II parte.

¹¹⁵⁰ ARELLANO, Ignacio: "Comicidad escénica de Calderón...", pp. 86-87, pp. 89-90.

¹¹⁵¹ WELSFORD, Enid: Op. Cit., p. 314.

¹¹⁵² *La hija...*, vv. 1857-1861, I parte.

Esta técnica no sólo acarrea una participación activa del espectador/lector, sino que más bien exige de su participación. El uso del artificio metateatral por parte del bufón, también comporta una cierta capacidad para manipular las coordenadas espacio-temporales, que provoca una percepción confusa de la realidad y una permanente ruptura de la ilusión escénica y *desmontaje del proceso escritural y escénico*¹¹⁵³.

A. Anticipo cómico.

En ocasiones, esta capacidad del bufón para operar sobre las coordenadas temporales se traduce en un anticipo cómico. De este modo funcionan todas las *iluminaciones* de Pasquín que ya hemos citado, que acaban convirtiéndose en un antecedente grotesco en el plano cómico.

Así, la aparente escena cómica intrascendente de riña matrimonial en la que Chato dice mal de Sirene, porque honestamente piensa que hace lo correcto (*No os cause aqueso inquietud;/que pensé que era virtud*¹¹⁵⁴) es un anticipo de las palabras del rey Nino a Menón:

Nino: *Pero quiérote advertir/que en tu vida no encarezcas/hermosura a poderoso,/si enamorado estás de ella,/porque quizá no hallarás/otra que vencerse sepa;/y alabar lo que se ama/puede ser que sea fineza,/pero no puede dejar/de ser fineza muy necia*¹¹⁵⁵

También funciona este anticipo en la escena simultánea: en el final del monólogo de Semíramis (*¡Cielos! ¿No tengo de ver,/sino imaginar no más,/cómo es el vivir?*¹¹⁵⁶), que incorpora la riña de los graciosos que más adelante es desvelada en su totalidad, de manera que Semíramis escucha voz del mismo Dios:

Semíramis: *¿Quién me ha respondido?*

¹¹⁵³ BALESTRINO, Graciela: "Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*" en *Teatro de Palabras*, nº 5, pp. 119-141 (cita p. 121) Balestrino trabaja a partir del postulado teórico inaugurado por Abel, que le sirve para investigar los límites realidad-ficción. Cfr. ABEL, Lionel: *Methatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang, 1969.

¹¹⁵⁴ *La hija...*, vv. 376-377, I parte.

¹¹⁵⁵ *La hija...*, vv. 1567-1576, I parte.

¹¹⁵⁶ *La hija...*, vv. 1157-1158, I parte.

Sirene: [*Dentro.*] *Dios,/que en eso el mundo a los dos/ oirá*¹¹⁵⁷.

La voz que le advierte y profetiza su destino, es al mismo tiempo el asunto de una trifulca matrimonial. Se trata de una *técnica de premonición*¹¹⁵⁸ que en Calderón resulta recurrente a lo largo de toda su obra, estructurando a través de situaciones, objetos o palabras premonitorias la arquitectura dramática y creando el efecto de suspenso. En el caso de *La hija del aire* los graciosos contribuyen a esta estructuración del drama desde el plano cómico así como otros personajes, el fiel Lisias, profetizan desde el nivel dramático:

Lisias: ...*gusano humano, / labres tu muerte tu mismo*¹¹⁵⁹!

Lisias le advierte a Menón de su temor llevando consigo a Semíramis, frente a su primera intervención (*callaré, pues no puedo remediallo*¹¹⁶⁰), le muestra el peligro de su decisión y predice el futuro de Menón, y junto a Chato coopera en el coro-oráculo del destino fatal de Semíramis y Menón:

Semíramis: *Si hablas conmigo, di qué.*

Chato: [*Dentro.*] *Que todo el mundo con vos/no se podrá averiguar, / porque sois una atrevida;/ pero costaros la vida*¹¹⁶¹.

Los graciosos bufonescos alumbran al espectador que debe continuamente transponer los cuentos de gracioso, adoptando un punto de vista diferente¹¹⁶².

B. Burla de la convención teatral.

La interpelación al público, particularmente fecunda en el caso de Chato, enlaza lo que sucede en escena con la realidad, de modo que,

- el bufón hace de interprete que cierra el triángulo, escena-público-dramaturgo,

¹¹⁵⁷ *La hija...*, vv. 1160-1162, I parte.

¹¹⁵⁸ ARELLANO, Ignacio: "Observaciones a un drama temprano de Calderón...", p. 64.

¹¹⁵⁹ *La hija...*, vv. 1013-1014, I parte.

¹¹⁶⁰ *La hija...*, v. 331, I parte.

¹¹⁶¹ *La hija...*, vv. 1163-1167, I parte.

¹¹⁶² GÜNTERT, Georges: Op. Cit., p. 363b.

rompiendo la ilusión escénica, al comentar la convención dramática, del pacto que establece que si el bufón se hace el muerto, el público ha de aceptarlo:

Chato: *Ya no me tiendo,/porque por aqueste monte/bajar despeñado veo/un hombre, y no es bien quitarle /que él haga el papel del muerto. (...)Y, así, acuda yo a esconderme,/y él a morirse*¹¹⁶³

- Así mismo, el bufón, revela la convención dramática del paso del tiempo (por su aspecto envejecido) y sirve de continuidad:

Chato: [Sale CHATO con barba blanca.] *Aquí está Chato, señora; /que para seguirte ahora/el temor no le embaraza/de la guerra, porque ya/ sabía que habías de ser/la que había de vencer,/según declarada está/en tu dicha la fortuna./¿Y qué razones más llanas/que, estando lleno de canas/yo, no tener tú ninguna,/siendo los dos de una edad,/cuarenta años más o menos,/y con sucesos tan buenos/yo como tú*¹¹⁶⁴?

- También se burla de la aceptación tácita por parte del público, de que a pesar del parecido asombroso entre dos personajes, que probablemente son interpretados por la misma persona, son dos personajes distintos, provocando una ruptura cómica:

Chato: [Aparte.] *Cuando niño, no era Ninias/a su madre parecido/tanto; aquel rostro y aquéste,/¿quién no dirá que es el mismo? (...) [Aparte.] Ella es, vestida de hombre, 1043/o yo he de perder el juicio. (...) [Aparte.] Lo de un huevo a otro no es nada, /que hay huevos no parecidos,/que unos se dan a dos cuartos/y otros se pagan a cinco*¹¹⁶⁵.

A veces, esta ruptura cómica, es aprovechada para hacer alusión a la crítica teatral y a la preceptiva. Cuando Pasquín se hace crítico de literario, de unos *razonablejos*¹¹⁶⁶ versos. En su comentario, el bufón se burla incluso de su creador que, como demiurgo omnipresente, muestra su condescendencia permitiendo la ironía de su criatura.

¹¹⁶³ *La hija...*, vv. 3227-3235, II parte.

¹¹⁶⁴ *La hija...*, vv. 640-653-II parte.

¹¹⁶⁵ *La hija...*, vv. 1035-1054-II parte.

¹¹⁶⁶ Rey: ¡Buenos versos!

Pasquín: *No muy buenos; 1155/razonablejos les basta.*

Chato: *Soy poeta,/y, así, ningunos me agradan,/si no son mis propios versos:/los demás no valen nada*¹¹⁶⁷

También Chato, como Pasquín (y otros graciosos calderonianos) alude a la crítica teatral, mecanismo que, recordemos páginas anteriores, tiene su asiento genético en el teatro breve:

Chato: *Lo dicho, dicho;/no he de decirlo dos veces,/que es contra el arte, y habrá/un crítico que lo enmiende*¹¹⁶⁸.

C. Comentarista crítico y jocoso.

Los bufones continuamente están comentando en los apartes todo lo que sucede en su entorno tanto en el plano de la mediación¹¹⁶⁹ de la comicidad crítica, como en el plano del humor puro, sin otra intención que la risa fácil. Sin poder, como ya hemos comentado, determinar la puesta en escena, es fácil de intuir una ejecución llena de corporalidad en las palabras de algunas intervenciones de los bufones. Así por ejemplo:

Pasquín: *¿Ha danzado bien Bolena?/Que yo no entiendo de danzas/Todas me parecen unas,/pues todas veo que paran /en ir saltando hacia aquí/o hacia allí. Una vez, se alargan/con carreras, y, otras veces,/dando saltitos se paran,/siendo pelota de viento/al compás de una guitarra*¹¹⁷⁰.

Sugerimos que la gestualidad, danza, de cada uno de los pasos que relata, tendría un efecto cómico, quién sabe, si imitando los ademanes y el porte de la actriz.

Todas las denuncias de figuras de Pasquín entran en este ámbito de la puntualización crítica de las *figuras*:

¹¹⁶⁷ *La cisma...*, vv. 1157-1160

¹¹⁶⁸ *La hija...*, vv. 2228-2231-II parte.

¹¹⁶⁹ RUBIERA, Javier: Op. Cit. Véase “Función en el desarrollo de la intriga”: pp. 234-238.

¹¹⁷⁰ *La cisma...*, vv. 1177-1186.

Pasquín: *Condeno/ el cabello (...) ¿No habéis reparado/ que fue alazán y es hoy rucio rodado*¹¹⁷¹?

En esta burla, está denunciando el antiguo cabello color rojizo¹¹⁷² (alazán) de Volseo, identificándolo con el perfil del traidor hipócrita¹¹⁷³, transmutado en canoso¹¹⁷⁴, que además vez se tiñe (doble hipocresía¹¹⁷⁵), igual que denuncia lo postizo del engalanamiento de las damas (los *pericos* son una especie de tocado de pelo postizo¹¹⁷⁶), el *soplo*, que también significa *acusación al juez*¹¹⁷⁷:

Pasquín: (...) *las damas. Todas sus pericos tienen./ llegaré a cobrar dellas./pero ¿cuándo no hay soplo por ser bellas*¹¹⁷⁸?

Coquín nos interpela, como contrapunto cómico, adoptando ahora una nueva dimensión, que deja de ser el contraste entre la idea y su fracasada realidad, más propia de los graciosos cercanos al clown inocente, para convertirse precisamente en una creación nada ingenua, sino un motor de reflexión consciente¹¹⁷⁹, ya que Coquín es un personaje que en la obra de Calderón trata de comprender:

¹¹⁷¹ *La cisma...*, vv. 1798-1799/1899-1800.

¹¹⁷² *Diccionario de Autoridades* - Tomo I (1726), s. v.

ALAZAN. adj. *Dicese con propiedad de los caballos para denotar el color del pelo en los que le tienen roxo.*

¹¹⁷³ En el cristianismo, se identifica al pelirrojo con Judas Iscariote; el traidor. Según el *Diccionario de Autoridades* (Tomo V- 1737), s.v.: (en la definición de PELO COFRE) *Se dice de aquel que tiene el pelo bermejo, y también dicen pelo de Judas.* También es una superstición que viene de la antigua Roma, ya que se identificaba al pelirrojo con la mala suerte y más tarde también nos llegará a través de la tradición hebrea, ya que desde finales del siglo XV, en la lengua hablada en España, y su fijación en el refranero, podemos apreciar costumbre de identificar al bermejo con el demonio, el mal: *Rozho y malo, javer del del diablo "pelirrojo y malo, compinche del diablo" Se dice del pelirrojo, atribuyéndose un carácter difícil y hasta mala intención.* CANTERA ORTIZ de URBINA, Jesús: *Diccionario Akal del Refranero Sefardi*. Ediciones AKAL, 2004, p. 323, 3786.

¹¹⁷⁴ *Diccionario de Autoridades* - Tomo V (1737), s.v.

RUCIO. *Se llama familiarmente al hombre entrecano. Latín. Canis aspersus.*

RUCIO RODADO. *El caballo de color pardo claro, que comunmente se llama tordo: y se dice rodado quando sobre su piel aparecen a la vista ciertas ondas o ruedas, formadas de su pelo.*

¹¹⁷⁵ Covarrubias, en su definición de *cabello* alude a *los que con la edad no pueden usar del cabello rubio, así hombres como mujeres, dan en otro extremo, que es teñirlos, cosa en todo tiempo, y cerca de todas naciones reprobada, por ser una hipocresía muy sucia y argüir poco seso y mucha liviandad.* Recordemos que en el siglo XVII el pelo rubio es sinónimo de rojo (rubio, a. Lo que tiene el color roxo claro, o de color de oro)

¹¹⁷⁶ *Diccionario de Autoridades* - Tomo V (1737), s.v.

¹¹⁷⁷ *Diccionario de Autoridades* - Tomo VI (1739), s.v.

SOPLO. *Se toma tambien por la delacion, o acusacion al Juez, o al Superior./Por extensión vale el favor, è influxo de alguna cosa, con que alguno se eleva, exalta, o promueve.*

¹¹⁷⁸ *La cisma...*, vv. 1802-1804.

¹¹⁷⁹ PIRANDELLO, Luigi: Op. Cit., p. 114.

Coquín: (...) *pero en vano/contártele pretendo/por no saberle bien o porque entiendo/que no son justas leyes/ que hombres de burlas hablen de los reyes*¹¹⁸⁰(...).

El bufón *comprende* que no puede hablar directamente del rey, de cuestiones que violentaban frontalmente al poder, pero puede si embargo, intervenir en momentos concretos de la trama y opinar solapadamente. Se atiene a no molestar la cúspide de la sociedad piramidal. Aunque tenga el deber de hacerlo como bufón trata de no evidenciarlo. En ningún momento se enfrenta directamente al soberano, antes bien, trata de ser agradable, conquistar su confianza.

Coquín es un caso particular dentro de los graciosos, es un gracioso que no consigue hacer reír a su señor, sin embargo es aquel que hace una mayor defensa de su función como hombre de gracias, como oficio. Surge como un personaje autosuficiente dentro de la trama desarrollada en la obra, traidor y astuto, tal vez, un loco demasiado cuerdo, demasiado consciente de aquello que se está fraguando, observador privilegiado, que posee todas las piezas de un puzzle descompuesto para sus protagonistas directos.

Chato, a veces, hace la función de simple comentarista jocoso, por ejemplo respecto a su proceso de monstruo a dama de la nobleza y el paulatino delirio de la reina, marcado por su soberbia desmedida:

Chato: [Aparte.] *¿Quién no dirá que mi ama/siempre trujo aquel adorno?/Pues yo me acuerdo de cuando eran pellejos de un lobo./Pero como ésas, pellejas/vemos hoy cubiertas de oro*¹¹⁸¹

Esta función como comentarista resulta a veces a veces premeditadamente ambigua, y por ello cómica: así sucede en la escena de la primera parte en la que Menón asiste impotente a la conducción de Semiramis al palacio de Nino por Arsidas. La turbación ante la posibilidad de perderla, es *confundida* por Chato con su situación marital análoga: la sospecha de adulterio de su soldado. Los comentarios se insertan en una escena, que adquiere ciertos tintes crueles, ya que es el momento en el cual, Menón comprende que va a perder su amor, instante también en el que, sin embargo el bufón calla, coincidiendo con la entrada del rey, y no reaparecerá escénicamente hasta su

¹¹⁸⁰ *La cisma...*, vv. 2375-2376.

¹¹⁸¹ *La hija...*, 2276-2281, I parte.

próximo comentario en torno la vanidad de Semíramis; subrayada esta vez, por la equiparación aire/estupidez/locura:

Chato: *¡Han visto y qué tiesa va! /Apenas volvió la cara. / ¡Ay, tontilla, que no en vano/Hija del viento te llamas*¹¹⁸²!

Comentario que rebaja el momento de máximo esplendor de la protagonista hasta ese momento a la vacuidad de su raíz genealógica:

*Por medio del gracioso, el dramaturgo reduce la gloria de Semíramis a una soberbia vacua que concuerda con la supuesta etimología de su nombre, “hija del aire”, así como con las funciones sonoras y airosas del cuerpo*¹¹⁸³.

Es Chato, quien manifiesta la única voz censora hacia *esta altiva, esta arrogante /hija de su vanidad*¹¹⁸⁴, que reconoce las tinieblas de su razonamiento, sus locuras *aborrecen la luz y obran a oscuras*¹¹⁸⁵, empujando al público hacia una toma de conciencia del significado de las acciones de la heroína¹¹⁸⁶ y de su inmensa alucinación ególatra:

Chato: [Aparte.] *Tan loco nos venga el año, /cuando siembre mis rastros*¹¹⁸⁷.

D. Función especular de la ironía bufonesca.

El oficio de burlas del bufón calderoniano, emparentado con el pícaro Till Eulenspiegel¹¹⁸⁸, tiene una función especular que proviene de su función como comentarista en el plano cómico: su comentario es el espejo de lo que sucede, a veces

¹¹⁸² *La hija...*, vv. 2106-2109.

¹¹⁸³ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *Ironía y tragedia en Calderón...*, p. 130.

¹¹⁸⁴ *La hija...*, vv. 705-706, II parte.

¹¹⁸⁵ *La hija...*, vv. 2195, II parte.

¹¹⁸⁶ RUÍZ RAMÓN, Francisco: “Chato, testigo y víctima” en *Paradigmas del teatro clásico español*. Editorial Cátedra, Madrid, 1997, pp. 258-261.

¹¹⁸⁷ *La hija...*, 2304-2305. Véase nota p. 155, para el editor, Ruiz Ramón: *¡Ojalá que cuando siembre mis rastros sea el año tan loco como la imaginación de Semíramis!* Cfr. *Diccionario de Autoridades* - Tomo IV (1734), s.v. LOCO. *Translaticamente se toma por fecundo, abundante y lozano: como Año loco, cosecha loca.*

¹¹⁸⁸ *eulen-spiegel*= lechuza-espejo cuya sabiduría representaba un espejo para la humanidad desde un punto de vista hilarante

deformado como uno de esos espejos de feria que nos da la imagen deformada de nuestra grandeza convertida en muñecote del que nos auto-ironizamos, como auto-ironiza Calderón sobre sus criaturas.

A lo largo de nuestro estudio, hemos abordado en varias ocasiones la cuestión del *speculum mundi*: dijimos que la comedia es espejo de costumbre e imagen de la verdad, también hablamos del espejo de los necios en el cual todos se miran y reciben un respuesta si se saben mirar, en relación al efecto abreviado de las piezas breves que se funcionaban como imagen invertida, paródica, de la pieza larga y también tocamos la variante del espejo en el arte cómico (*espejo, ejemplo, aviso provecho de sabios*¹¹⁸⁹) y como juego de realidad dual-virtual escénica¹¹⁹⁰.

Este rasgo, repetido una y otra vez en las preceptivas, debe su primera fijación en el patrón a Lope, que lo establece en su *Arte Nuevo*. Enuncia, además, la procedencia griega de esta costumbre de reprender vicios y costumbres en las comedias a través de una *viva imagen de la verdad*¹¹⁹¹.

Nos interesa la capacidad del espejo por *anular la acción* del protagonista, o al menos ofrecer una *imagen opuesta*, siempre a través de recursos de comicidad. Esta imagen de dualidad también ha sido ampliamente reportada entre los de los personajes cómicos: dúos de payasos, pareja de graciosos, Quijote-Sancho,... incluso apareciendo solo, a veces un objeto actúa como su doble, representado en el paradigma del bufón que habla con su bastón¹¹⁹².

El gracioso bufonesco, como el bufón de corte, cumple con una función especular, no para mostrar la realidad exacta sino la opuesta de la que se quiere poner en valor, aunque en ocasiones su proyección pueda anular la acción principal, es decir los valores caballerescos¹¹⁹³:

¹¹⁸⁹ RUEDA, Lope de: *Pasos...*

¹¹⁹⁰ ARRÓNIZ, Othón: *La influencia italiana...*, pp. 36-37.

¹¹⁹¹ VEGA y CARPIO, Félix Lope de: *Arte Nuevo...*

¹¹⁹² WILLEFORD, William: Op. Cit., pp. 40-42.

¹¹⁹³ ARANGO, Manuel Antonio: Op. Cit., p. 379.

*I assume that we relate to the fool actor partly through the mechanism of "projection", by which we see him our own foolish tendencies; here the subjective need for such an object is asserting itself*¹¹⁹⁴.

Aceptar el reflejo, nos compromete seriamente, porque equivale a aceptar la locura: solo un loco caer en el engaño entre realidad y reflejo, es decir, el objeto imitado. El público es precisamente aquel que, aceptando la convención dramática, asume ese momento confusión entre realidad y ficción: sólo si el público acepta este pacto de situación escénica existe la tragedia y el loco, sino, sólo será una posibilidad inacabada. Es el público quien finalmente le permite ser: el bufón existe a condición de que seamos capaces de reconocerlo como una potencialidad en nosotros¹¹⁹⁵.

5.4.3. Aspectos carnalescos.

A los aspectos carnalescos del gracioso, de los que hablamos en nuestro análisis de la comicidad entremesil, tradicionalmente se les ha adjudicado una serie de características comunes que glorifican el humor popular como son el gusto por recrearse en lo inferior: o el gusto por el gesto simple.

Sin embargo vemos que los bufones calderoniano no son representados como bobos increíblemente tontos e ingenuos, incapaces de astucia o prudencia, de entender nada más que el significado literal de las palabras, el uso de sus defectos, vicios o fallos, como un medio para conseguir la hilaridad y el placer instintivo del momentáneo mundo al revés, que es a la postre, un recordatorio de que no hay barreras humanas irrompibles, ni juicio final acompañado de una cierta insensibilidad y violencia física hacia los bufones, custodiada por la vileza moral que puede llegar a la absoluta crueldad¹¹⁹⁶ como la amenaza de perder los dientes, o incluso la muerte. En este apartado realizaremos un recorrido por mundo al revés a través de la inversión cómica de los valores sostenidos por el discurso de la seriedad.

¹¹⁹⁴ WILLEFORD, William: Op. Cit., p. 33.

¹¹⁹⁵ WILLEFORD, William: ídem, p. 38.

¹¹⁹⁶ WELSFORD, Enid: Op. Cit., pp. 50-51.

La incursión de la inversión carnavalesca, justifica uno de los rasgos característicos de los criados: su proverbial hambre, que es una inversión del exceso y abundancia barrocos. El bufón es un actor *epicómico*, como los zanni de *commedia* que se lamentan de hambre, y cuando hablan de ella nos hablan de la carencia de todo un grupo social, proyectando su hambre en un hambre *universalizada en sus más amplias/metafóricas/históricas/humanas connotaciones*¹¹⁹⁷.

La actitud de los graciosos plebeyos calderonianos respecto de la pobreza no es una exaltación de la misma como inculcaría el Evangelio, sino un crudo testimonio que da testimonio de la aversión que la pobreza inspiraba y la inmisericordia ante aquel que la padece¹¹⁹⁸.

No obstante, el hambre (situación que se apoya en el hambre *real* de los criados *reales* de la época) es una circunstancia superada por los tres bufones de corte a examen, son personajes que han vencido la carestía de los bufones callejeros y más bien aspiran a una posición algo más ventajosa.

No ocurre lo mismo con la sed de los placeres del vino: los efectos del vino, presentes en Calderón, tanto en su teatro breve como en las obras largas, nos presentan una realidad susceptible de ser libada o masticada¹¹⁹⁹. Esta es la religión que profesa Chato:

Chato: *A un sacerdote oi/del dios Baco el otro día,/que sus sacerdotes son/con quien tengo devoción*¹²⁰⁰.

El vino es una incursión en el mundo carnavalesco que nos conducen a la dilución de la norma establecida socialmente, de las bases ideológicas y estéticas, de los límites físicos teatro y al motivo dramático de la dificultad para establecer los límites de la realidad, motivo cartesiano presente en la obra de Calderón en fechas anteriores a la

¹¹⁹⁷ FAVA, Antonio: Op. Cit., p. 244 (glosario).

¹¹⁹⁸ NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco...*, véase Cap. IV: “Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón”, pp. 120-126.

¹¹⁹⁹ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio: “Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara” en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, pp. 121-137, Madrid, Equipo de investigación sobre el Teatro español, Instituto Miguel de Cervantes del C.S.I.C., 1983, pp. 129-130 (p. 126).

¹²⁰⁰ *La hija...*, vv. 378-381.

formulación del *Discurso del método* en 1937, encarnando la materialidad del cuerpo y la oposición vida/muerte, *pues si habemos de morer, (...) Mejor morer así*¹²⁰¹.

En la alteración cómica de los parlamentos de los personajes nobles, el carnaval se introduce a través de la inversión de valores de la *Comedia Nueva*, en concreto: la inversión del honor, inversión del valor caballeresco:

A través de la deformación de las palabras de la reina Catalina, el Pasquín introduce una nota cómica, insistiendo en su acceso al rey que ha sido impedido a la reina por Volseo:

Reina: (...) Pero bastará saber,/ *ya que Amán os considero*, 670/*que los preceptos de Asuero/no se entienden con Ester*. [Vase]¹²⁰²

[...]

Pasquín: *Y cuando hablar al Rey quiera/nadie estorbe mi carrera;/que si Amán os considero, /los preceptos de don Suero/no se entienden con Estera*. [Vase]¹²⁰³

Chato parodia el monólogo de Semíramis, conversando a solas con su honor herido, en el que Chato obviamente no cree, que le habla y le responde como amigo que le guía:

Chato: *Ya estamos solos, honor;/¿qué hemos de hacer? ¡qué sé yo/Si el mundo bajo me hizo/de barro tan quebradizo,/Y de bronce y mármol no,/¿qué hay que esperar, si me ven /quebrar al primero tri?/¿Eso dices, honor? Sí,/juro a Dios que dices bien. /¿Qué pie o brazo me ha quebrado/ su abrazo? ¿De qué me asusto*¹²⁰⁴?

El peligro por el honor herido, se transforma en un riesgo físico, el único que cabe en la roma cavilación villana. La diferencia capital es que Chato convoca al honor y Semíramis al pensamiento, la razón (paradójicamente alterada en su caso), para discutir acerca del libre albedrío, cautivo de Menón:

Semíramis: *Ya,/grande pensamiento mío,/que estamos solos los dos, /hablemos claro yo y vos, /pues sólo de vos confío. /Mi albedrío, ¿es albedrío/libre o esclavo? ¿Qué*

¹²⁰¹ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *Amar después de la muerte...*, vv. 1875-1881.

¹²⁰² *La cisma...*, vv. 669-672.

¹²⁰³ *La cisma...*, vv. 678-682.

¹²⁰⁴ *La hija...*, vv. 494-504, I parte.

*acción,/o qué dominio, elección/tiene sobre mi fortuna,/que sólo me saca de una/para darme otra prisión*¹²⁰⁵?

En cuanto a la parodia de las actitudes cortesas, Chato transforma el agasajo de Lisias, en su primera intervención, en un torpe ceremonial de errores que comienza invirtiendo el laurel de su frente con los escarpines de sus pies, y el ceremonial del besamanos en inversión carnavalesca:

*Chato: Y a todos su merced nos dé las plantas,/pues de creer es que para tales fines/todos los reyes traigan escarpines;/y déselas también aquí a Sirene,/mi mujer, que a besárselas hoy viene/y se las besará con alegría,/por besar una cosa que no es mía*¹²⁰⁶.

Etiqueta ya presente en el teatro breve calderoniano a través del muy citado *besapies* (la denominación es mía) del gracioso de *Las Carnestolendas* y en *El Sacristán Mujer*:

*Sacristán: Beso tus pies, que rabio por besallos,/ por ver si las deidades crían callos*¹²⁰⁷.

Su descripción grosera de Sirene, funciona como anticipo cómico de la descripción que hace Menón de Semíramis, razón por la cual es advertido por el rey de su necia cortesía, que en efecto es el principio de su ocaso, resultando además una ironía trágica:

*Nino: Pero quiérote advertir/que en tu vida no encarezcas/hermosura a poderoso,/si enamorado estás de ella,/porque quizá no hallarás/ otra que vencerse sepa;/y alabar lo que se ama/puede ser que sea fineza,/pero no puede dejar/de ser fineza muy necia*¹²⁰⁸.

Coquín, en su papel de criado consejero, le aconseja no volver a la cárcel a su amo, incluso declara que ha decidido abandonarle:

*Coquín: Señor yo llevo a dudar /(que soy más desconfiado) /de la condición del rey;/ y así, el honor de esa ley/no se entiende en el criado;/ y hoy estoy determinado/a dejarte y no volver*¹²⁰⁹.

¹²⁰⁵ *La hija...*, vv. 1134-1144, I parte.

¹²⁰⁶ *La hija...*, vv. 206-212, I parte.

¹²⁰⁷ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: “Las Carnestolendas”, pp. 139-155, vv. 90-91 y “El Sacristán Mujer” pp. 125-137, vv. 11-12 en *Entremeses, jácaras y mojigangas...*

¹²⁰⁸ *La hija...*, vv. 1567-1576, I parte.

Se trata a los ojos del amo de una acción vil, que entra en contradicción con el concepto de honor del personaje noble y que rompe la confianza depositada en él. No obstante, para el bufón, esta inversión de valores, aunque parezca cobardía, es más bien un planteamiento que forma parte de un sistema de valores que no comprende¹²¹⁰. Este el motivo de su abandono definitivo a su antiguo señor, conocedor de su papel de subalterno, no quiere correr su suerte, intuye su condición de chivo expiatorio, concepto que veremos más detenidamente (*Y así, el honor de esa ley/no se entiende en el criado*).

Para Coquín, en conclusión, *rifa la vida es*¹²¹¹, un juego en el que el bufón sólo tiene una oportunidad: la vida es su único bien, que a diferencia del honor, no es restituible.

Con Chato se produce una inversión de la honra marital trasmutada en riña conyugal: como diría Voltaire, *une querelle de ménage ne pouvoit jamais faire une tragedie*¹²¹², se convierte en una degradación del ideal caballeresco a través de la burla de la esencia de una sociedad, como dijimos, basada en los valores de una casta dominante. Así el gracioso con Sirene y su amante, el soldado Floro, el huésped, cierran el trío del brete afectivo que a uno le da tanto *pesar tener* como a la otra *placer*¹²¹³.

Chauchadis, señaló en su descripción del tipo cómico del villano su rudeza sentimental frente al lirismo de los personajes nobles como mecanismo de comicidad, cuya dicha dependía en la desdicha de su contrario, y el papel del soldado como resorte para acrecentar las disputas¹²¹⁴.

Floro es un soldado invasor y, como concluyó Chevalier en su estudio, cada vez que aparece en un texto del siglo Oro un personaje definido por su oficio y convertido en materia risible, este ha de tener una raíz folclórica¹²¹⁵. Normalmente, cumpliendo con las características establecidas por la tipología del soldado fanfarrón de Crawford¹²¹⁶ y que Maurizi utiliza para advertir del antagonismo consistente en la invasión de la

¹²⁰⁹ *El médico...*, vv. 1270-1276.

¹²¹⁰ CHAUCHADIS, Claude: Op. Cit., p. 157.

¹²¹¹ *El médico...*, v. 1287.

¹²¹² VOLTAIRE (AROUET, François Marie): *Hérode et Mariamne, Tragedie*. Noel Pissot y Francois Flahault (eds.), Paris, 1725, Prefacio, p. XVIII. Continúa (...) *Les pieces tragiques sont fondées sur les interêts de toute une Nation, ou sur les interets particuliers de quelques Princes....*

¹²¹³ *La hija...*, vv 443-445, I parte.

¹²¹⁴ CHAUCHADIS, Claude : Op. Cit., p. 159- 161

¹²¹⁵ CHEVALIER, Máxime: *Tipos cómicos y folclore. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Edi 6, 1986, p. 145.

¹²¹⁶ CRAWFORD, J. P. W.: "The braggart soldier and the rufian in the spanish drama of the sixteenth century" en *Romanic Review*, nº 2 , 1911, pp. 186-208.

milicia en el mundo rural, en el que el rustico es siempre el objeto de la comicidad, entendido como un ser inferior, de modo que la cotidianeidad y la ficción se *interpenetran*:

*Sólo la escenificación permite la socialización de los discursos y la expresión de los antagonismos entre los grupos. El resentimiento popular, rural, difícilmente puede desahogarse sino en las tablas*¹²¹⁷.

En efecto, a Chato le da pesar y apoyándonos la tradición folclórica, era característico de la milicia en llegando a un *aloxamiento* valorar el acomodo en virtud de la *húespeda*, como recogen los diálogos de John Minsheu¹²¹⁸. Floro es, en suma un prototipo de soldado arrogante que viene a honrar la casa con su presencia:

Floro: Honraros/en vuestra casa, teniendo/un soldado que en la Batria,/la Siria, el Peloponeso,/la Prepóntida y la Libia/tantas hazañas ha hecho./Venid, Sirene, no hagáis/caso de ese majadero¹²¹⁹.

Descendiente del los *milites gloriosi*, lugar fecundo para la antítesis y para la transposición, que como en el caso del sacristán cervantino sustituto del clérigo, viene a ser el equivalente al caballero degradado¹²²⁰ que recibe el *villano agrado* de Sirene (¿*Quién vio tan villano agrado?*¹²²¹), que calma sus *enajos* y humilla al marido:

Sirene: *En viendo un soldado yo,/se me quitan los enajos,/tras él me llevan los ojos*¹²²².

Chato muestra hace gala de su cobardía, inversión del ideal caballeresco, como marido burlado, que en descubriendo a la esposa solo acierta a entrar en casa, para no dar que hablar al menos:

¹²¹⁷ MAURIZI, Françoise: “La teatralización del Soldado a fines del siglo xv en Lucas Fernández” en *Criticón*, Toulouse, 1996, pp. 287-305 (cita p. 300).

¹²¹⁸ MINSHEU, John: *Pleasant and Delightfull Dialogues*. Londres, 1599. Edición digital del Instituto Cervantes. Dirigida por Jesús Antonio Cid. Edición facsímil.
http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/dialogos_minsheu/default.htm

Léase *Diálogo séptimo, entre un sargento y un cabo de escuadra y un soldado, en el cual se trata de las cosas pertenecientes a la milicia y de las calidades que debe tener un buen soldado, con muchos dichos graciosos y buenos cuentos*.

¹²¹⁹ *La hija...*, vv.1673-1680, I parte.

¹²²⁰ RODILLA, M^a José: “Metáforas teatrales y diálogos intertextuales: de quijotes, alcaldes, soldados, cautivos y vizcaínos” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro del los Siglos de Oro...*, pp. 379-390 (p. 386).

¹²²¹ *La hija...*, v. 476, I parte.

¹²²² *La hija...*, vv. 467-469, I parte.

Chato: ¡*Válanos Dios, seor soldado! / ¿Pues tanta prisa corría/que no esperarais a entrar/en casa? Venid, por Dios;/no deis qué decir de vos/en la calle*¹²²³.

No se atreve a vengar el agravio sino ridículamente, estorbando los propósitos de su oponente (*Tengo un poco que estorbar, /y ahora no hay lugar*¹²²⁴) y si el marido no se atreve, ¿qué puede hacer la esposa? Deberá decirle ella misma que se vaya a su amante:

Sirene: *¿Por qué no le decís vos/que se vaya?*

Chato: *No me atrevo.*

Sirene: *Pues, si vos no os atrevéis,/¿qué puedo hacer yo?*

Chato: *Atreveros,/y decirle que se vaya;/que por vos lo hará más presto*¹²²⁵.

Ya que, no teniendo él la valía, la mujer quedará más adelante burlescamente disculpada:

Sirene: *Si vos no tenéis esfuerzo/para decir que se vaya,/ ¿tengo yo culpa?*

Chato: *No, cierto; /yo la tengo, claro está*¹²²⁶.

Al pobre marido burlado, en fin, no le queda otra que encomendarse a Vulcano, noticia mitológica de un dios *cornudo*:

Chato: *Será por tenerlo bueno. / ¿Qué haré yo de este soldado?/Vulcano, a ti me encomiendo,/dímelo tú, pues que tú/eres dios que entiendes de esto*¹²²⁷.

Para el Chato de la segunda parte, convertido en séquito de la realeza, la honra marital deja de ser una preocupación, si es que en algún momento se sintió verdaderamente ofendido, porque atendiendo primero a los más bajos instintos, ahora se ven compensados y engalanados por el acicalamiento:

Chato: *¿Qué importa a los que me ven / ser de ella expulso marido,/si yo ando en traje lucido,/como bien y bebo bien?*¹²²⁸

¹²²³ *La hija...*, vv. vv. 477-482, I parte.

¹²²⁴ *La hija...*, vv. 512-513, I parte.

¹²²⁵ *La hija...*, vv. 1293-1298, I parte.

¹²²⁶ *La hija...*, vv. 1688-1690, I parte.

¹²²⁷ *La hija...*, vv. 1300-1304, I parte.

¹²²⁸ *La hija...*, vv. 2840-2843, I parte.

El hábito le ennoblece de ahí este hacerse el *atribulado*, que es un reflejo de como su estado *ennoblecido* le aconseja actuar:

Chato: *Y yo enojado/ más de una hora pienso esta;/que esto es saber castigar*¹²²⁹.

Incluso llega a recibir las únicas palabras de agrado de su esposa en toda la obra:

Sirene: *¡Qué bravo soldado estás!// No te había conocido*¹²³⁰.

Floro se marchó y ahora Chato, a falta de buenos, es *buscado para alcalde*¹²³¹, haciendo referencia al refranero popular; tanto a que falta de otro mejor, se le da el empleo al tonto, como al quehacer de alcalde de aldea (un oficio sin honra ni provecho)¹²³².

Chato mostrará su cobardía hasta el final, haciéndose el muerto, frente al arrojo del que presume y hace gala Semíramis durante toda la obra, que se expone a una muerte segura, confirmando hasta el final el doble discurso de la risa carnavalesca y el espíritu serio barroco. Vidas paralelas:

Chato: *¿Pueden ser / más iguales que enviudar/los dos a un tiempo y quedar/sin marido y sin mujer? (...)*¹²³³

También disconformes; hasta el extremo, de que la heroína muere y el bufón, no logrando esconderse cobardemente, trata de salvarse haciendo *la santa mortecina*¹²³⁴, esto es, simular su muerte, cuando la visión de lo que parece un hombre agonizando le hace cambiar en su ánimo, circunstancia que, como dijimos, es aprovechada para introducir un comentario ocurrente acerca de la convención teatral:

Chato: *Y, así, acuda yo a esconderme, /y él a morirse*¹²³⁵

¹²²⁹ *La hija...*, vv. 2880-2882, I parte.

¹²³⁰ *La hija...*, v. 2867-2868, I parte.

¹²³¹ *La hija...*, vv. 2874-2875, I parte.

¹²³² El *Diccionario de Autoridades* (Tomo I, 1726), s.v., en su definición de *alcalde*, recoge en dos refranes, *Alcalde de aldea, el que lo desea esse lo sea* (hace referencia a que enseña no deben apetecerse oficios que ni son de honra, ni de provecho) y *Por falta de hombres buenos à mi Padre hicieron Alcalde (que explica, que no pocas veces se dán los empléos à hombres poco inteligentes, por no hallar otros mas apropósito; que si los huviera no los eligieran)*.

¹²³³ *La hija...*, vv. 655-658, II parte.

¹²³⁴ *La hija...*, vv. 3224-3225, II parte.

¹²³⁵ *La hija...*, vv. 3234-3235, II parte.

Como corolario a este capítulo, nos gustaría señalar la importancia de la justicia carnavalesca, es decir, la justicia a través de la risa.; ya que a la misoginia propia del folcklore medieval que relata la letanía de los defectos¹²³⁶ de la mujer casada se impone una especie justicia carnavalesca:

(...) for according to the provision of divine and civil law, the wife is subject to the husband; and if husbands suffer themselves to be governed by their wives, they might as well be led out of pasture¹²³⁷.



Figura 15. *Der Narr und die Närrin*, n.d. Sebald Beham (1531-1550), grabado. Colección privada.

La caricatura folclórica es de hecho, aparte del tema del honor, la única ocasión para la relación matrimonial en la literatura del siglo de Oro¹²³⁸ en particular en los entremeses y en la parte del gracioso-sa de las comedias, una forma de triunfo sobre la norma y una compensación del deseo de empoderamiento sobre los hombres o *wish of sovereignty*, que se da precisamente en el tiempo de carnaval en el que las mujeres son escuchadas, es ahí donde reina la *Mere Folle* (casi siempre un hombre travestido) y la *Stultitia* erasminana (también una representación feminizada de la locura), la mujer no es cuestionada en términos de justicia moral o social, en esa especie de reino fantástico,

¹²³⁶ CHEVALIER, Maxime: véase “La Casada” en *Tipos cómicos y Folcklore...*, pp. 52-85.

¹²³⁷ ZEMON DAVIS, Natalie: *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Standford, Standford University, 1975, p. 116.

¹²³⁸ CHEVALIER, Maxime : Op. Cit, pp. 76-77.

consigue reinar¹²³⁹ convertida en paradoja, declarándose dispuesta a perdonar las mentiras que los hombres necesitan para vivir y aceptar una cierta cantidad de hipocresía. Sirene representa una *woman on top*¹²⁴⁰, que se atreve a ridiculizar e incluso agredir a su esposo:

Sirene: *¡Para ésta, picarote!./que, los huéspedes idos, haya escote (...) Todo aquesto no es disculpa,/y bien que llegamos ya/a casa, y que sabré allá/absolveros de esa culpa/con la tranca de la puerta*¹²⁴¹.

La ironía es, que esta inversión de la figura femenina, de la que se vale Calderón como mecanismo risible, es usada en el caso de las mujeres nobles con un fin trágico. Semíramis y Ana Bolena también invierten el orden establecido, aunque en su caso su caída desde lo alto es tangible y sus consecuencias fatales: el resultado de su empoderamiento es la muerte. De ahí que el carnaval se considere una cierta revancha sobre el gobierno de los hombres¹²⁴².

5.5. Perfil grotesco del bufón calderoniano.

*A tenor de una exigencia interior, el ser humano trata de situar lo derecho junto a lo torcido, lo amado al lado de lo que odia, lo risible parejo con lo ideal, lo tortuoso de la mano de lo diáfano, buscando en todo ello lo anormal. ¿Qué es lo que persiste en esta atracción por lo poco armonioso, por lo discordante? Aunque su reacción frente a lo discordante no es favorable, el hombre se siente atraído hacia ese objeto por el regusto de estremecerse de nuevo*¹²⁴³.

¹²³⁹ KERN, Edith: Op. Cit., pp. 42-49.

¹²⁴⁰ KERN, Edith: ídem, p. 164.

Melibea kills herself. Avarice has destroyed youth, beauty and love. Celestine's trickery is that of the serpent in paradise; her work that of the Devil; and, worse than the Fall, the result is death. Death is here 'real', as it were. It lacks the lightheartedness of make-believe and is therefore tragic rather than comic. Fatality, indeed, seems to cling to women trickster in literature. Though they are often 'women on top' they rarely profit by their enterprise.

¹²⁴¹ *La hija...*, vv. 227-228/431- 435, I parte.

¹²⁴² Véase figura 15. el grabador alemán, diseñador de xilografías, pintor y miniaturista Beham realizó este grabado, que representa una pareja de necios bufonescos de evocación carnavalesca: alusión a la bebida a través de los recipientes de bebida y la concupiscencia representada en la mujer levanta la falda con la mano como señal de lujuria, al igual que la *marotta* de loco de forma fálica. Obsérvese la figura predominante de la mujer y la excepcionalidad de esta representación de la mujer-bufón muy escasa respecto a la figuración masculina

¹²⁴³ ZIOMEK, Henryk: Op. Cit., p.13.

La comedia barroca es capaz de albergar el porte de un soberano y la gracia grotesca de un vasallo, cuya fealdad moral, sin embargo, se convierte en una especie de motor imprevisto, que muestra dentro de su estructura esta unificación entre lo conforme y lo disforme, pero que, a pesar de retener el triunfo de la belleza sobre la fealdad aún retuviese algo en sí que nos recuerda

(...) *una cierta dureza, algo inasimilable, como si temieran a esa vida eternizada que se les quiere conceder: hay en ellos algo deforme, procedente de su materia*¹²⁴⁴.

Así como el galán representa el mundo espiritual, el bufón es lo humano-material que nos devuelve sobre la idea de *turpitude et deformitas*: el bufón el feo y moralmente inferior que nos provoca la risa, este es el realismo grotesco en el que todo lo sagrado ha sido rebajado al plano material, deformidad, que puede incluso ser indicio de su culpabilidad y sentencia al loco¹²⁴⁵. Por esta vía volvemos sobre la idea de que aquello que es disconforme materialmente también lo es moralmente y ciertas señales de la Providencia. Ahora bien, si los hombres hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios, aquellos individuos que exceden la norma habrán sido creados por una necesidad. Los feos bufones que hacían las delicias de palacio recordaban los efectos de un exceso en la pasión, una obsesión del Siglo de Oro, y las consecuencias de las relaciones ilícitas. Traducido dramáticamente:

Galgüt: *Mantened un gran porte, y altivez, tanto como los señores que se dignan en divertirse con vuestra abyección; ¡ya que sois sus iguales! ¿qué quiere decir? Esos nobles pueden ser vuestros padres, si sus mujeres no son vuestras madres, ¡y vosotros subsistís tal y como os procrearon! Habéis heredado de ellos la fealdad y los vicios pero no tenéis ni sus apellidos ni sus atributos...*¹²⁴⁶

¹²⁴⁴ ADORNO, Theodor W: *Teoría estética...*, pp.72-73.

¹²⁴⁵ CALDERÓN de la BARCA, Pedro: *Amar después de la muerte...*, vv. 2890-2900.

Recordemos el soldado que sentencia al gracioso Alcuzcuz: *No tenéis/que temer los dos morir,/pues siempre he oído decir,/y aun vosotros lo sabéis,/que si de una muerte son/dos los cómplices, no habiendo/más de una herida, y no siendo/ caso pensado o traición,/ uno muera solamente,/y que éste que muere sea/el de la cara más fea.*

¹²⁴⁶ GHELDERODE, Michel de: *La escuela de los bufones...*, p. 87. Parte de un monólogo en el que se explica a los bufones la razón por la cual les es vedado el conocimiento de su origen. El autor se aventura en una antigua creencia: los nacimientos de bastardos fruto de relaciones incestuosas y extraconyugales entre miembros de la realeza y los bufones de corte.

Este monólogo, que nos recuerda las relaciones entre la teratología y el adulterio, vuelve a recordarnos la ley de contrastes que implica las dos caras de la naturaleza y también una actitud respecto al último escalón de la sociedad. Como vimos en el punto anterior, la necesidad estética y moral, hace que el arte barroco nos muestre, la belleza rodeada de la fealdad, la luz entre las tinieblas, la infanta Dña. Margarita junto a María Bárbara Asquin, la enana hidrocefala¹²⁴⁷.

Desde nuestra distancia podemos leer entre líneas un tratamiento diferente de los personajes y los matices son los que nos pueden dar luz y color en nuestro análisis del texto. No podemos dejar de lado una cuestión: el bufón es aquel que se aparta de la rectitud cristiana, su moral y en ocasiones también su forma, la materia de la que está hecho, se halla desviada como imagen se recurre a la joroba, y la iglesia cristiana solo permite al hombre vertical; también se pone en guardia, cuando no las prohíbe, todas las formas primitivas de manifestación artística a través de un cuerpo que no es capaz de mirar cielo, el hombre es diferente a los animales, ha sido creado a imagen de Dios:

*L'homme vertical est unique parmi les créatures créées par Dieu, lui seul parle et es capable de renoncer aux plaisirs charnels pour contempler le ciel. Ce trait vertical joue déjà sous Platon dans la hiérarchisation des parties du corps, que justifie semblablement une hiérarchie sociale.*¹²⁴⁸

Al igual que la cabeza dirige el cuerpo y el senado dirige la república, la iglesia guía a los fieles que se dirigen a la comunión con una divinidad situada en los cielos, pero el bufón no hace más que mirar con indiferencia un espacio del que ha sido excluido y tal vez escucha, sin demasiado interés, el susurro que destilan los ecos del averno. El bufón, sin embargo, necesario para la iglesia y por tanto para el sostenimiento de la cultura oficial barroca, aunque esta aseveración resulte paradójica (como vimos en el cuadro de relaciones antagónicas entre la locura festiva y la cordura cristiana) mantiene un equilibrio en esta lucha de contrarios:

L'Eglise (entendez toutes les Églises européennes), construite sur l'enfer, délimite la vie et projette une lumière à laquelle l'ombre est nécessaire. Comme elle a besoin des pauvres pour les secourir et devenir une institution charitable –

¹²⁴⁷ MORENO VILLA, José. Op. Cit., pp. 66-67. Enana de la reina de 1651 a 1700.

¹²⁴⁸ MIDOL, Nancy. *Démiurgie dans les sports et la dance*. L'Harmattan, París, 1995. pp. 27-31.

*Miséricorde- elle a besoin des démons afin de les expulser dans le noir et de créer ainsi une enceinte sacrée*¹²⁴⁹.

El tiempo de lo grotesco resulta sublimado justamente por la cualidad que tiene el arte de *acoger dentro de sí lo que le es contrario*.¹²⁵⁰ Lo feo que ha sido el natural enemigo de lo artístico puede convertirse en su motor y llevarle más allá de las fronteras conocidas, abrir nuevos territorios de exploración.

Hasta el siglo XVII la palabra grotesco no se había aplicado en España como categoría estética aplicada a la literatura. Únicamente se aplica a la pintura, a partir de la definición que de *grutesco* hace el diccionario de Covarrubias,¹²⁵¹ que menciona un tipo de arte que remeda *lo tosco de las grutas, y los animalejos que se suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas*, poniendo por ejemplo las pinturas del Bosco en las cuales aparecen ese tipo de *figuras medio sierpes, medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros...* No andamos muy lejos de la idea de *bestezuela* aplicada al bufón, esa sabandija o *animalillo imperfecto de los que se crían de la putrefacción y humedad de la tierra*.

Esa mixtura de hombre y bestia entra dentro de un cierto desorden de ornamentación, que parte del grotesco como ley estructural en virtud de la cual el mundo se presenta desencajado.

Para Kayser¹²⁵², para quien el grotesco era una categoría de percepción, de concepción del mundo, las formas y proporciones naturales se presentan alteradas en la configuración del grotesco, que debido a una suspensión de las leyes que rigen nuestro universo trastoca las dimensiones de espacio-temporales. Es la entrada de un sentimiento inquietante y la risa que nace del grotesco tiene algo de atroz, cuya percepción no inspira miedo a la muerte sino a la propia vida:

¹²⁴⁹ MARTIN, Serge: Op. Cit., p. 17. Más adelante, p. 43, Martin reflexiona sobre esta relación entre el diablo y el trabajo escénico en el que parece encontrarse en su medio natural: *Après que le diable fût apparu sur scène, je crois qu'il n'en est plus sorti. C'est son espace*. Si hay "fous" por todas las esquinas de la escena, como él cree, será que el teatro tiene, de algún modo, una necesidad de ellos.

¹²⁵⁰ ADORNO, Theodor W: *Teoría estética...*, p. 72.

¹²⁵¹ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: Op. Cit., s.v.

¹²⁵² KAYSER, Wolfgang Johannes: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, editorial Nova, 1964. Traducción Ilse M. de Brugger.

(...) las risas que nos causan las deformaciones de y los descoyuntamientos va siempre mezclada de cierto horror¹²⁵³.

La principal diferencia entre el arte antiguo y el moderno es la mezcla de lo grotesco y lo sublime; cuerpo y espíritu, sombra y luz, de la que nace espíritu moderno. El grotesco no nace con la modernidad, estas formas están ampliamente presentes en el arte antiguo, sin embargo para los antiguos la fealdad se oculta bajo la apariencia de prodigio fantástico o divinidad, es tímida. De otro lado, para el artista moderno cristiano todo es *humanamente bello*:

Le christianisme amène la poesie à la verieté. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un copup-d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumiere. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du Créateur ; si c'est a l'homme rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l'art a le droit de dédoubler, pur ainsi diere, l'homme, la vie, la création (...) Elle se mettera à faire comme la natre, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre¹²⁵⁴

Para Ziomek, lo grotesco es todo aquello que no resulta congruente con la experiencia ordinaria, y nace tanto del temor como la atracción por lo desconocido, es *un deseo de lo imposible*¹²⁵⁵.

El grotesco transita por el territorio de lo fantástico y el misterio, donde habita el enigma, que también puede ser explorado a través de la investigación estrictamente escénica.

Lecoq, en su investigación a través del trabajo de creación escénica, partiendo de una primera etapa paródica se observó como los bufones no podían provenir de otro

¹²⁵³ KAYSER, Wolfgang Johannes: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, 1992, p. 212.

¹²⁵⁴ HUGO, Victor : *Cromwell, drame*. Ambroise Dupont et Cie. Libraires, Paris, 1828, pp. XI- XII.

¹²⁵⁵ ZIOMEK, Henryk: Op. Cit., p. 13.

lugar que de allí donde habite el enigma. Estos constituirían, tres grandes familias que explorarían tres bastos territorios *el misterio, el grotesco y lo fantástico*¹²⁵⁶.

El actor, como el dramaturgo, ha de saber manejar a la perfección los resortes necesarios para relajar la tensión emocional que provocan los conflictos puestos en escena a través de la creación; el personaje se escribe a través del trabajo escénico que determina su ser y su estar. Esta cualidad es la que permite ese tránsito entre lo prohibido y lo establecido, entre aquello que nos es conocido y aquello que no resulta congruente a nuestra experiencia.

Tras la intervención del héroe, llamado a evocar la sensibilidad profunda del espectador, sucede el gracioso que por su irrupción, o *débordement*¹²⁵⁷, obliga al espectador a abandonar su posición apasionada, le distancia de sus palabras con la carcajada. Ambos se complementan por contraste, pero nos interesa el equilibrio que se produce por la intervención imprevista de lo grotesco: lo grotesco busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal, impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible:

(...) *lo cómico sigue a lo trágico y la canción sentimental hace sitio a la brutal sátira*¹²⁵⁸.

Para Meyerhold, la tarea del grotesco consiste precisamente en mantener el desdoblamiento del espectador frente a la acción escénica que se desarrolla en momentos contrastados. Nos interesan ambas ideas la percepción del enigma y el desdoblamiento del espectador. Calderón transita este espacio a través de una ironía que se revela trágica.

El grotesco nos repele y nos atrae al mostrarnos nuestra *insoportable* naturaleza. La risa satánica nos revela tanto la grandeza como la miseria absolutas; la única redención posible es a través de la risa. Nos provoca vértigo, que es el cómico absoluto. Un mundo que ya no es la imitación del cotidiano.

¹²⁵⁶ LECOQ, Jacques : Op. Cit. pp. 125-135. Se trata de un trabajo de búsqueda a partir de la práctica escénica que aborda los espacios transitados por lo bufo, desechando ideas preconcebidas, para profundizar en la experiencia escénica y en el imaginario del creador que liberará las imágenes de su fantasía, de aquello que le resulta misterioso, del grotesco, en fin, que le habita.

¹²⁵⁷ HUGO, Victor: Op. Cit., p. XVIII.

¹²⁵⁸ Véase un mayor desarrollo de esta idea que he tratado de sintetizar de MEYERHOLD, Vsevolod: *Teoría teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 6ª edición, 1998, pp. 59-61.

El esquema del movimiento de atracción y de rechazo se compone de un movimiento bidireccional: de un lado está el componente de misterio que nos atrae y nos repele al mismo tiempo, de otro la curiosidad y el miedo que el monstruo, el disconforme nos plantea. Es un tira y afloja, que nos *atrae y empuja*; el bufón es un *acteur du désir*:

*Le Fou et l'acteur son semblables. Ils concrétisent l'envie instinctive de rejouer en changeant les cartes, le mettre en scène la faille qui se forme entre ce qui est conforme et ce qui devient subversif. Ils interviennent là où va s'exercer le plaisir, moment fascinant de la tension qui attire et repousse en même temps*¹²⁵⁹.

Es el contraste permanente con aquel que está a su lado y, por su capacidad de elección moral, nos desafía a su reclusión como una especie de exorcismo. Por un lado encontramos la necesidad y por otro el enfrentamiento a los poderes sobrenaturales. Al mismo tiempo, topamos con el sentido crítico y los poderes fácticos. El bufón, como ya hemos notado, produce este mismo movimientos, atrae y produce rechazo en el estado impasible de poderosos y sabios que intuyen la dificultad de someter al hombre que es capaz de reír ante la desigualdad. El poder rechaza la risa porque le teme:

*(...) el poder, cualquier poder, teme por encima de todo la risa, la sonrisa, la burla. Porque la risa denota sentido crítico, fantasía, inteligencia, distancia de todo fanatismo. En la escala de la evolución humana, tenemos primero el "homo faver", luego el "homo sapiens", y en tercer lugar, sin duda el "homo ridens". El más sutil, el más difícil de someter y embaucar*¹²⁶⁰.

Lo grotesco se desarrolló con especial fecundidad en un periodo de transición respecto a los símbolos de la autoridad. Los místicos van a comenzar a desarrollar una actitud grotesca de tipo trágico a través del uso de las metáforas y concretamente a través de las que parten del principio de oxímoron. Este enfoque nos ayuda a analizar cualquier tragedia en que se aborde el honor con tintes religiosos. En el drama del Siglo

¹²⁵⁹ MARTIN, Serge : Op. Cit. pp. 19-20.

¹²⁶⁰ FO, Darío: *Manual mínimo...*, p. 212.

de Oro parece haber cabida para todo tipo de gestos, palabras y situaciones grotescas o terribles¹²⁶¹.

La abundancia de escenas fantástica, sangrientas, de horror, estarían mostrándonos este gusto por lo *desagradable* por parte del público de la época y la labor del dramaturgo como integrador en su obra de tal demanda. Entre estas, vamos a considerar como relevantes en nuestro análisis aquellas en las que la ironía trágica irrumpe en la construcción dramática de las escenas de muerte.

La invasión del grotesco funciona como una especie de foto fija, que congela por un momento la risa irónica, que finalmente se ha revelado trágica, y anuncia la proximidad de las lágrimas, en una perfecta construcción dramática en la que la muerte cierra la espiral trágica:

(...) *la red de circunstancias férreamente encadenadas (azar, recelo, miedo, ocultación, malentendí) el hombre no parece tener otra salida que matar a la mujer, aunque la decisión de matar le cause sufrimiento e, incluso, conectada con su origen, la afrenta, le haga prorrumpir en palabras donde expresa su desesperación y su deseo de autoaniquilación*¹²⁶².

La misma utilización del *topos dramático* de la caída del caballo en *El médico* y *La hija*, o desde *un alto lugar* en *La Cisma*:

Volseo: (...) *tan alto lugar tendría/que excediese mi deseo*¹²⁶³

(...)

Pasquín: (...) *viviendo a morir después/ en el más alto lugar*¹²⁶⁴

Todo ello responde a la finalidad de ironizar trágicamente, a través de un recurso dramático conocido por público: los finales funestos de los personajes aparecen imbricados en dichos presagios de los que el público está al tanto. Dado que además la construcción dramática se realiza a través de los graciosos, su presencia se vincula al

¹²⁶¹ ZIOMEK, Henryk: Op. Cit., véase el capítulo III “El drama del siglo de Oro”, pp. 39-81. Con esta figura literaria volvemos a la imagen del Cristo-clown, convertido esta vez en rey-sacrificado/vencedor-vencido.

¹²⁶² RUIZ RAMÓN, Francisco: “El espacio del miedo...”, pp. 204-205.

¹²⁶³ *La cisma...*, vv. 229-230.

¹²⁶⁴ *La cisma...*, vv. 631-632.

anuncio de fatalidad¹²⁶⁵, es decir, la parca que anuncia el fatal destino de la protagonista femenina y de cuya función hacen gala los bufones:

- bien autoproclamándose como tal en el caso del gracioso de *La cisma*, que acaba desapareciendo, cómplice de un rey que va *pisando las sombras de la muerte*¹²⁶⁶:

Pasquín: *Entrando cosas de veras,/sobro yo. Quiero ir a caza/de figuras; ojo alerta,/señores, que soy la Parca*¹²⁶⁷

- bien, a través de la imagen de escudero de la muerte en el caso de Coquín, Calderón emplea el oxímoron, para enfatizar el dilema del individuo frente las fuerzas contrarias a las que ha de enfrentarse. Ziomek ha puntualizado el reiterado *cadáver viviente*¹²⁶⁸ con el que Coquín se refiere el amo al que no quiere acompañar en su suerte:

Coquín: *Fin al principio en Coquín/hay, que esto te estoy contando:/Mucho el Rey me quiere; espero,/si el rigor pasa adelante,/mi amo será muerto andante/pues irá con escudero*¹²⁶⁹.

- o bien, finalmente como anuncio del destino trágico, con el que el gracioso *convida*, en un alarde de ironía grotesca, al público:

Chato: *Ya ven que esta loca queda /hecha Reina. A sus ilustres/hechos, a sus vanidades/y su muerte no se dude /que, con la segunda parte,/os convida*¹²⁷⁰

Las tres obras terminan, con la presencia de tres cadáveres femeninos, que imponen un foco, *un sentido visual que se añade, alterándolo e impregnándolo, al significado de palabra y acción*¹²⁷¹.

Esta singularización, es la constancia de la autoría de un dramaturgo que concentra el punto de vista del espectador en las marcas de sangre en la puerta, el

¹²⁶⁵ VAREY, John E: “*Casa con dos puertas*: hacia una definición del enfoque calderoniano de lo cómico” en *Estudios sobre Calderón II...*, pp. 252-271 (pp. 259-261).

¹²⁶⁶ *La cisma...*, v. 1784.

¹²⁶⁷ *La cisma...*, vv. 631-632.

¹²⁶⁸ ZIOMEK, Henryk: Op. Cit., p. 71.

¹²⁶⁹ *El médico...*, vv. 1229-1234.

¹²⁷⁰ *La hija...*, vv. 3342-3346, I parte.

¹²⁷¹ RUIZ RAMÓN, Francisco: “El espacio del miedo...”, pp. 207-209. Para Ruíz Ramón todos los signos de violencia de honor forman parte de un sistema de dualidades antagónicas que define la estructura de la tragedia de honor.

cuerpo a los pies de Enrique VIII, o Ninias triunfante sobre Semíramis desvanecida en el aire (*su soberbia hizo, sin duda,/ la traición de aqueste trueco*¹²⁷²) y será el espectador, como testigo completo, quien puede reunir la suma de ironías trágicas en el grotesco desenlace: cada una de las pistas que Calderón ha ido disponiendo a lo largo del drama.

En este punto, podríamos interrogar al director sobre su puesta en escena y las manchas de sangre en la puerta, que puede ser la última imagen con la que hemos de salir del teatro. Lo doloroso también se identifica en general con el horror y la fealdad, de ahí que sea tan importante la puesta en escena del mismo. Los imperios se esfuerzan por ocultar el andamiaje de la barbarie, por ello resulta de radical importancia el asunto del final sangriento en esta obra.

Los bufones de Calderón tienen un matiz grotesco que parte de la risa y llega a lo sombrío, porque el grotesco posee ambos polos, es incluso capaz de recurrir a la imagen cruel para hacernos reír. Es una fantasía sombría y cruel, para Baudelaire, máxima expresión de lo cómico, para la que los españoles tendríamos una especial destreza¹²⁷³.

El bufón nos envuelve a través de su espíritu gracioso, nos desarma y finalmente nos enfrenta a la cruda realidad: el crimen. Nos distancia y nos sumerge con la facilidad de maestro de ceremonias. Precisamente lo grotesco puede encontrarse en el placer que la contemplación del espanto nos produce antes y después de la liberación a través del humor. Lo grotesco puede ser un culto a la incongruencia sin risa, el humor puede ser conservador, ya que el encargado de ponernos en contacto con el misterio simpatiza con el objeto de las burlas. Es más, si el rey piensa que el final del drama *no es tiempo de risa*¹²⁷⁴, los bufones se preguntan *¿Cuándo lo fue*¹²⁷⁵?

El asunto de conseguir una visión distanciada del espectáculo, que nos permita tener un juicio crítico, parecía haberse resuelto desde el principio a través de la imposibilidad técnica de crear la ilusión total por falta de medios, o por un exceso esteticista, que concedía al espectador la posibilidad de reconocer la representación

¹²⁷² *La hija...*, vv. 3358-3359, II parte.

¹²⁷³ BAUDELAIRE, Charles: Op. Cit., p. 104 Para Baudelaire el hombre común tiene en su naturaleza algo de satánico que le capacita para reír, cualidad que está ausente en el hombre santo, el cual no ríe jamás. Dedicó un interesante capítulo a Goya como ejemplo paradigmático de la caricatura en España, pp. 182-187.

¹²⁷⁴ *El médico...*, v. 2769.

¹²⁷⁵ *El médico...*, v. 2770.

teatral como ilusión transformada por el arte y por tanto como algo que podría ser cambiada¹²⁷⁶.

Sin embargo, el espectador acepta declaraciones sobre el mundo inaceptables en otro espacio; del mismo modo que no tomaríamos en serio un tratado de anatomía basado en los cuadros del Greco, o en las fantásticas pinturas del Bosco, aceptamos de forma natural las relaciones entre los personajes y las acciones desarrolladas. Esto ha de cuestionarnos las conclusiones, algo arriesgadas, que a veces se enuncian respecto de las realidades sociales representadas y el común vivir diario en los días del creador dramático. De algún modo hemos de contentarnos con el disfrute de la imagen, tal vez sombra agrandada del mundo, que proyecta sobre el escenario el foco del teatro, es decir *los sucesos detrás de los sucesos como sucesos entre los hombres*¹²⁷⁷.

5.6. El silencio: volver a la seriedad.

Voltaire, en el prefacio *Hérode et Mariamne*, reflexionó sobre la proximidad de la tragedia y la comedia:

*C'est pourtant dans toutes les deux le même fonds de sentimens , et de pensées. Car quand il s'agit de faire Parler les passions, tous les hommes ont presque les mêmes idées. Mais la façon de les exprimer , distingue l'homme d'esprit , d'avec celui qui n'en a point l'homme de genie , d'avec celui qui n'a que de l'esprit , et le Poëte d'avec celui qui veut l'être*¹²⁷⁸.

Tragedia y comedia, tienen un mismo fondo, porque cuando se trata de hablar pasiones, todos los hombres tienen los mismos sentimientos. Es la forma de expresión lo que distingue un genio creador de otro, si el cómico se divierte haciendo reír, el trágico tratará de conmovernos hasta las lágrimas, representando de igual modo la

¹²⁷⁶ BRECHT, Bertold: Op. Cit., pp. 30-31.

¹²⁷⁷ BRECHT, Bertold: ídem, pp. 36-37.

¹²⁷⁸ VOLTAIRE: Op. Cit., p. XVII.

debilidad de un rey y haciéndola tolerable¹²⁷⁹.

Es pues, la actitud del dramaturgo, lo que diferencia la representación del mundo, que en el caso de Calderón, nunca trata de esconder que esta representación es puro artificio¹²⁸⁰, el dramaturgo actúa como creador, demiurgo de un universo, que por instantes olvida su condición humana para observar de forma distanciada desde un espacio en el que no existe ni las lágrimas ni la risa:

Los artistas crean lo cómico; habiendo estudiado y reunido los elementos de lo cómico, saben que tal ser es cómico y que sólo lo es a condición de ignorar su naturaleza; lo mismo que, por una ley inversa, el artista no es artista más que a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza¹²⁸¹.

Cualquier poeta habría deseado conmover a su majestad, hacerle mostrar sus dientes en el Salón Dorado del Alcázar: pero no de cualquier manera, sino descomponiendo su natural rigidez en una sonrisa, o quién sabe si en una mueca de sorpresa o en un gesto de tristeza, que intuya la proximidad de las lágrimas:

Coquín: *Que quiero hacerte llorar,/ya que no puedo reír¹²⁸².*

Estos versos, que podrían ser las de Calderón, puede que nos estén dando las claves: el dramaturgo ha dispuesto todos los medios para conmovernos. Si la risa no nos persuade, serán las lágrimas las que nos inquieten: ha de suscitar en nuestro interior el conflicto. Y tras el carnaval, cuya licencia no debe prolongarse en los asuntos serios de la vida¹²⁸³, ahora se presenta la cuaresma, el tiempo de la seriedad:

(...) el humor de la diversión está controlado y limitado por el ambiente mismo de la Corte y por el reconocimiento por parte de todos de que después de carnestolendas necesariamente viene la Cuaresma. (Las acciones) están controladas por las referencias a la corte, así como la armonía social ideal para

¹²⁷⁹ VOLTAIRE: ídem, p. XX.

¹²⁸⁰ VAREY, John E.: Op. Cit., p. 255.

¹²⁸¹ BAUDELAIRE, Charles : Op. Cit., pp. 116-117.

¹²⁸² *El médico...* vv 2736-2737.

¹²⁸³ WILSON, Edward: "Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*" en *Ábaco*, nº 3, 1970, pp. 49-85.

*que aspiraban la España de entonces.*¹²⁸⁴

Esta misma naturaleza dual del dramaturgo, es la matriz del bufón: *devil and savior*. El bufón barroco nos pone a prueba para discernir si nuestra risa nace de lo que muestra o de las consecuencias que se desprenden de sus palabras y acciones, más aún cuando sirven de oráculo de la fatalidad.

Próximo al *simia dei*, mitad animal, mitad divino, *bromista, mentiroso y frecuentemente chasquedado cuando pretende chasquear*¹²⁸⁵, está expuesto a todo tipo de daños por su resistencia a sujetarse a las formas perpetuándose desde la figura del *trickster* medieval hasta nuestros días¹²⁸⁶. De esta frecuente asimilación iconográfica entre juglares y monos, como animales intermediarios entre los hombres y el diablo, dan cuenta las miniaturas contenidas en los manuscritos medievales, que podemos identificar precisamente más por sus acciones que por sus trajes¹²⁸⁷, revelando su condición bufonesca basada en un *hacer* en la vida.

El bufón *celestial*, o *mono imitador de Dios*, evoluciona dependiendo de las circunstancias hacia una figura actúa por contraste con el héroe que representa la figura hegemónica cultural, como una especie de diablo que trata de contrarrestar al creador de todas las maneras posibles, como mensajero y mediador o hacia el pícaro...¹²⁸⁸

Es decir, nos es referido con una caracterización similar a la tradicional que hicimos del gracioso como pícaro, figura de complementariedad y contraste y como figura de mediación y necesidad en la construcción dramática. Emparentado, de este modo, con la larga tradición de criados cómicos europeos es la esencia de la comicidad absoluta y, por su capacidad de encarnar en si mismo la proximidad entre risas y lágrimas, es un personaje paradoja.

Un personaje ambivalente que, triunfante o perdedor, siempre es en cierto modo un chivo expiatorio y cuando triunfa siempre lo hace en el reino de lo fantástico. Su justicia, *sub specie aeternitatis*, en una justicia menos individual y más universal que el de la sociedad misma en la que se inserta, ya que ve al hombre a la luz del mito, más

¹²⁸⁴ VAREY, John E.: Op. Cit., p. 271

¹²⁸⁵ SAVATER, Fernando y VILLENA, Luis Antonio: *Heterodoxias y contracultura*, Barcelona, editorial Montesinos, 1982, p. 16.

¹²⁸⁶ KERN, Edith: Op. Cit., pp. 121-122.

¹²⁸⁷ PIETRINI, Sandra: "Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores" en *Medievalia*, 2012, nº 15, pp. 295-316 (p. 297).

¹²⁸⁸ KERN, Edith: Op. Cit., p. 128-129.

allá del cotidiano y si bien la risa puede estar teñida de tristeza, esta sigue siendo liberadora en su ambivalencia:

*(...) while it makes us realize that we are but spokes in the great wheel of existence, it makes us cherish the moment of infinity allotted to us*¹²⁸⁹.

El bufón calderoniano, que nos acaba llevando por los territorios de la sonrisa grotesca, es un bufón trágico, porque como dijimos, es trágica toda pérdida no necesaria de valores, y de ahí nace esa esencia trágica del bufón, que según nuestro razonamiento, no se resigna sin resistencia, se revela axiológicamente a través del ridículo¹²⁹⁰:

*(...) el cómico se reirá solamente de ella y se contentará con deshinchar esta metáfora de nosotros mismos, creada por la ilusión espontánea; el satírico se irritará; el humorista, no: a través de lo ridículo de este descubrimiento, verá el lado serio y doloroso; desmontará esta construcción, pero no para reírse de ella solamente, y, en lugar de irritarse, tal vez riéndose, la compadecerá*¹²⁹¹.

Nos interrogamos sobre la motivación más profunda de la risa, aquel resorte de la conciencia que de algún modo pulsado, como una excitación del pensamiento, a veces incómodo, provocado por elementos que, como en el estímulo de recibir cosquillas, revelan sensaciones tanto agradables como desagradables¹²⁹²: depende de que es lo que provoca nuestra risa. Tenemos claro, al menos, que existía una serie mecanismos para provocar ese *placer* de la risa a través de la técnica del dramaturgo y de la risa a la que llamamos en páginas anteriores *locura*.

La sociedad del Barroco debería negar la risa universal, porque los aspectos de esenciales del mundo en que vive son serios, los hombres que ostentan el poder no pueden ser cómicos ni expresarse de manera jocosa. En consecuencia el rey no puede ni debe reír. La figura del soberano es la de un hombre sabio, un hombre que no ríe, ya que es un individuo que por el contrario teme la risa¹²⁹³, cualidad atribuible sólo al ser humano y en cuya carencia, según la definición aristotélica, el bufón nos remite a una

¹²⁸⁹ KERN, Edith: ídem, p. 208.

¹²⁹⁰ STERN, Alfred: Op. Cit., pp. 252-254.

¹²⁹¹ BAUDELAIRE, Charles: Op. Cit., p. 119.

¹²⁹² SULLY, James: Op. Cit., en las pp. 50 y ss. Sully reflexiona acerca de la risa provocada por estimulación física: las cosquillas, también realiza un curioso análisis por las áreas para estimular el cosquilleo y las diferentes sensaciones que genera.

¹²⁹³ BAUDELAIRE, Charles: Op. Cit., p. 83

total incapacidad de compasión por el prójimo. De ahí que sólo el tono serio es de rigor; y que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados de los bajos fondos de la sociedad¹²⁹⁴.

El espectador barroco es un sujeto que se sitúa frente al drama calderoniano en virtud de sus sentimientos y valores, al que llamamos *globe* sentimental en el que situamos los polos de la risa y el llanto¹²⁹⁵, recordamos que, cualquier situación que disponga un valor frente a un no-valor o un valor intrínseco frente a un valor instrumental provocará su juicio sobre la degradación de valores cuya muestra exteriorizada es la risa¹²⁹⁶.

El vulgo ríe de un valor que se encuentra momentáneamente degradado, inducida por el texto dramático y por la acción de los comediantes que buscan provocarla o amplificarla. Ponen ante los sentidos del espectador de comedias una situación que trata

Para Stern, dijimos, aquellos valores que prueban su validez en la ficción, también demuestran su validez en la vida real. ¿Quiere esto decir que los valores del loco demuestran la validez de su discurso en la experiencia artística? Creemos que plantea esa legitimidad pero queda excluido por la falta de una validez universal. Para que un valor alcance su validez universal ha de participar de la razón, de que queda desterrado el loco. Los bufones de Calderón que venimos analizando se caracterizan por su desaparición escénica y por su silencio final. Para Gadamer,

*(...) el intérprete no tiene otra función que la desaparecer una vez alcanzada la comprensión*¹²⁹⁷.

El bufón como intérprete de lo que sucede en escena, vista su función como comentarista, se sirve del texto como mediador, pero también como negociador y si desaparece no lo hace como una retirada, sino por que se ha producido la denominada fusión de horizontes: entre el horizonte del texto y el horizonte del lector.

¹²⁹⁴ BAJTIN, Mijail: Op. Cit., p. 65.

¹²⁹⁵ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 11.

¹²⁹⁶ STERN, Alfred: ídem, p. 47.

¹²⁹⁷ GADAMER, Hans-Georg: "Texto e interpretación (1984)" pp. 319-347, en *Verdad y método II...*, p. 338

El mensaje parece diluirse, pero los bufones calderonianos, si efectivamente se sitúan como catalizadores que evidencie el comportamiento erróneo del plano serio¹²⁹⁸ es precisamente cuando se hacen invisibles, cuando se apartan de un espacio en el que no caben las risas, situándose al margen, como descodificadores en el plano lúdico de la fábula expuesta por los personajes nobles.

Las gracias del bufón, como vimos, fortalecen su gesto serio acomodado en su trono hierático: el gesticulador, el hombre de burlas, el riente loco, no hace más que actuar como refuerzo antagónico. La única posibilidad para este dramaturgo de dejar escapar un guiño contradictorio contra el discurso institucional sería a través de sus graciosos, desde una mirada distanciada, la misma que tienen los bufones sobre las tragedias del mundo.

Calderón se encuentra dentro del sistema y al mismo tiempo posee una mirada distanciada, la del creador que observa la *justicia poética*, un principio literario del siglo XVII, que afirma la necesidad no sólo de que el criminal sea castigado sino también que ningún inocente debería ser injustamente sancionado. Será el bufón el encargado de transmitir este mensaje al tratar de impedir el final funesto del drama, aunque de modo frustrado¹²⁹⁹.

El silencio es una interrupción del discurso, la paralización de un lenguaje, un obstáculo dentro de un determinado orden. La desgracia del loco, *el que dice*, el *sprecher*¹³⁰⁰ o traidor, es que aquellos que sus mejores portavoces, los portavoces del silencio, son precisamente aquellos que los *traicionan* mejor, la revolución contra la razón solo puede hacerse en ella misma:

(...) cuando se quiere decir el silencio mismo, se ha pasado ya al enemigo y del lado del orden, se bate uno contra el orden y si se le pone en cuestión en su origen. No ha y caballo de Troya del que no de razón la Razón (en general). La magnitud insuperable, irremplazable, imperial del orden de la razón, lo que hace que esta no sea un orden o una estructura de hecho, una estructura histórica determinada, una estructura entre otras posibles, es que contra ella, sólo se puede apelar a ella, que sólo se puede protestar contra ella

¹²⁹⁸ HERMENEGILDO, Alfredo: *Juegos dramáticos de la locura festiva...*, p. 219. y p. 229.

¹²⁹⁹ PARKER, Alexander A.: *The approach to the Spanish Drama...*, "The punishment by frustration", p.24.

¹³⁰⁰ VARONE, Lavinia: Op. Cit. p. 72.

*en ella, que solo nos deja, en su propio terreno, el recurso a la estratagema y a la estrategia*¹³⁰¹.

La voz de los bufones carnalescos, no responden a una mera fijación de una realidad; *no remiten a una palabra ya pronunciada*, sino que tienen razón de ser por ellos mismos y pueden *sorprender* e incluso *superar* la intención de su creador¹³⁰².

El texto de los graciosos es sólo una parte del significado, en la sintaxis del texto completo de la representación¹³⁰³, lleno de los matices propios de la interpretación cómica, de las convenciones del momento histórico de escritura y de las particularidades del actor, a lo que se suma la actualización del significado y las propias convenciones de el momento de la puesta en escena concreta.

Asumimos, por tanto, que el texto dramático es algo que no está totalmente construido, sino que implica recuperar de nuevo todos los intentos de construcción y que para que esta se de, necesitamos de la imprescindible disposición del receptor, el público, para recibir este texto y formar parte de esta construcción, sin el cual el texto no dirá nada, no podrá *resplandecer en si mismo*¹³⁰⁴; y será en ese momento cuando el bufón desaparezca y el texto nos comience a hablar¹³⁰⁵.

Por el momento finalicemos nuestro análisis respondiendo a la pregunta: ¿dónde están los bufones en el final de la comedia, punto donde se reestablece el orden de la sociedad estamental? El bufón, portavoz del pueblo, provocador de risa en un pequeño espacio de libertad, siempre reglado, desaparece y calla.

- **Pasquín huye.** Pasquín conoce su condición de chivo expiatorio y decide huir de una escena cada vez que observa que su presencia *sobra*, haciendo recapitulación, en ocasiones, de versos citados a lo largo de nuestro análisis:

¹³⁰¹ DERRIDA, Jacques: Op. Cit., en el ensayo, “Cogito e historia de la locura”, pp. 47-89, Derrida discute con Foucault: cuestiona la posibilidad de una historia de la locura, al otorgar una unicidad a la razón, difícilmente se puede hacer una historia de la razón y por consiguiente historia de la locura. Para Derrida una determinación histórica de la razón debería responder ante el tribunal de la Razón en general.

¹³⁰² GADAMER, Hans-Georg: “Texto e interpretación (1984)” pp. 319-347, en *Verdad y método II...*, p. 339.

¹³⁰³ GADAMER, Hans-Georg: ídem, p. 340.

¹³⁰⁴ GADAMER, Hans-Georg: ídem, p. 345.

¹³⁰⁵ GADAMER, Hans-Georg: ídem, p. 347.

Pasquín: *Entrando cosas de veras, /sobro yo. Quiero ir a caza/de figuras; ojo alerta,/señores, que soy la Parca. [Vase.]*¹³⁰⁶

Estos versos nos revelan la actitud hacia la risa en esta obra: siempre que habla el poder, la risa ha de censurarse y la risa necesita hacerse un hueco, recordemos:

Pasquín: *Háganme luego lugar*¹³⁰⁷

Tampoco olvidemos, que pide permiso para poder pronunciarse:

Pasquín: *Reina mía singular, /permíteme que hable un poco (...) Y ahora dadme licencia, / pues que la ocasión me obliga (...) ¿Podré llegar hasta aquí,/sin tener licencia, yo?*¹³⁰⁸

Perpetuando la imagen de la calavera con cascabeles, la parca, que desaparece durante el nudo de la Jornada II,

Pasquín: (...) *ojo alerta, señores, que soy la Parca*¹³⁰⁹ [Vase]

Es decir, está ausente durante la petición de Carlos de la mano de la Infanta María para el Príncipe de Orlens, la confabulación de Volseo y Ana, la escena de amor de Ana y el rey, la confesión del loco amor del rey a Volseo y su posterior consejo de repudio a la reina.

¿Quién negó la *licencia* a Pasquín, quién se la negara al mismo rey? Volseo, es decir el poder eclesiástico:

Pasquín: *Quien te la negara a ti,/como a él se le antojara;/pues si el Cardenal quisiera,/de aquella misma manera/ que a mí, a ti te desterrara*¹³¹⁰.

Calderón pone de manifiesto la analogía rey-bufón y más tarde la misma equivalencia con el cardenal ante el temor de servir de víctima de la ira del monarca, como vimos que ocurre con los bufones que osan excederse:

¹³⁰⁶ *La cisma...*, vv. 1191-1194.

¹³⁰⁷ *La cisma...*, v. 485.

¹³⁰⁸ *La cisma...*, vv. 557-558, 603-604, 2302-203.

¹³⁰⁹ *La cisma...*, vv. 1193-1194.

¹³¹⁰ *La cisma...*, vv. 2305-2309.

Pasquín: *Pero escúchame, y, luego,/córtame la cabeza; /que por darte la vida/estará mal guardada y bien perdida*¹³¹¹

La diferencia es que Volseo habla al rey y los bufones, como Pasquín o Coquín hablan del rey:

Volseo: (...) *por injustas leyes, /no se dicen verdades a los Reyes*¹³¹²

(...)

Coquín: (...) *no son justas leyes/ que hombres de burlas hablen de los reyes*¹³¹³.

Será precisamente Volseo quien ordene salir al bufón, tras haberle anunciado su entierro¹³¹⁴:

Volseo: *Loco, necio,/malicioso, calla y mira/lo que te mando, al momento/sal de Palacio, Pasquín,/no entres en él*¹³¹⁵.

Prescripción ante la cual se subordina y tras la cual se sucede la escena capital en la que Volseo le recuerda a Ana la deuda contraída, y su caída en desgracia, así como la de la propia Ana. Volseo aparta la luz de la paja quemada y la oscuridad se cierne sobre cada una de las decisiones que a partir de ese momento toman los protagonistas y con ellas se acelera su caída hacia el fondo de sus desgracias.

Y aquellas palabras, son las mismas que se dice a si mismo el bufón para desaparecer de escena, para huir:

Pasquín: *Al momento/sal de Palacio, Pasquín;/no entres en él más. A fe;/que todo mando se acaba. Vase*¹³¹⁶

Huye porque está en peligro su identidad como loco, al que el rey y el mismo Volseo le arrebatan su condición, y porque tras todos sus intentos de iluminar figuras, todas sus tentativas han sido frustradas, solo cabe alejarse de la escena y esperar a la

¹³¹¹ *La cisma...*, vv. 1649-1642.

¹³¹² *La cisma...*, vv. 1657-1658.

¹³¹³ *El médico...*, vv. 2375-2376.

¹³¹⁴ *La cisma...*, vv. 2156-2161.

¡OH, qué gran capilla hacéis!/para un pájaro pequeño/muy grande jaula es aquella;/más no sabéis lo que pienso?/que no os habéis de enterrar/vos en ella.

¹³¹⁵ *La cisma...*, vv. 2160-2164.

¹³¹⁶ *La cisma...*, vv. 2356-2359.

sintaxis del texto completo en la representación¹³¹⁷, de la que hemos hablado más arriba y el final de la tragedia.

- **Coquín desaparece.** Coquín también nos recuerda su constante estado de alerta ante la posibilidad de servir de chivo expiatorio de las culpas de otro, como un simple bulto contra el cual topa D. Gutierre, y librándose de servir de cabeza de turco de la ira de *un médico de su honra* que llega a tenerlo entre sus manos:

D. Gutierre: *¡Vive Dios que desta suerte,/hasta que sepa quién es,/le he de tener! Que después/le darán mis manos muerte*¹³¹⁸.

Esta escena que nos pone ante la ambivalencia de la comicidad grotesca de un marido que pretende sanar su honor humillado, el bufón que irónicamente ocupa el lugar del verdadero culpable y la verdadera situación de peligro para el hombre de burlas.

Coquín transmite una cierta bonhomía asociada a un personaje que en principio ha de tener un excéntrico parecer. Admite que en llegando a una situación que requiera seriedad y cordura, desaparecen para él las bromas, incluso puede llevarnos a las lágrimas si no es capaz de conmovernos a través de la risa. Es por tanto un verdadero artista, como el dramaturgo, capaz de poner en juego todos los mecanismos de su oficio para llevar a su público, en este caso un rey, a algún tipo de respuesta (que es un deseo de ponerle en acción) ante todo huye de dejarle impasible ante la trama, recordemos:

Coquín: *Ésta es una honrada acción/de hombre bien nacido, en fin;/Que aunque hombre me consideras /De burlas, con loco humor,/Llegando veras, señor;/Soy hombre de muchas veras./Oye lo que he de decir,/Pues de veras vengo a hablar;/Que quiero hacerte llorar,/Ya que no puedo reír*¹³¹⁹

El loco se va transformado en un hombre dispuesto a actuar de veras, que decide hacerse oír por el mismo rey, al que ha decidido no incordiar, sino conmover de algún modo; mover en alguna dirección la máscara hierática del poder. Su loco humor ha pasado a ser un gesto de severidad respecto a la tragedia que se avecina, ahora

¹³¹⁷ GADAMER, Hans-Georg: "Texto e interpretación (1984)" en *Verdad y método II...*, p. 340

¹³¹⁸ *El médico...*, vv. 1317-1320.

¹³¹⁹ *El médico...*, vv. 2728-2737.

anuncia las lágrimas que se aproximan, es el mensajero del final trágico.

La elección del bufón para encarnar la figura del donaire desempeña enigmática la función, el mensaje del loco. El discurso de la locura en la obra de Calderón resulta conflictivo, porque si bien admite por un lado su libertad poderosa, por otro, se somete a las leyes que le niegan esa misma libertad. Admite que el bufón es un hombre de loco humor y por tanto emparentado con una tradición palaciega, al tiempo que lo considera un hombre de veras entrado en cuestiones de importancia, aunque por otro lado sabe que este personaje se sale de la senda que marca la cordura cristiana.

En ningún momento es indicada su salida de escena, sin embargo, en la lectura solitaria de la obra permanece ausente, Coquín ya no está allí. Como Pasquín se aleja de la escena cuando ya no hay lugar para las bromas, cuando entra en escena el peso implacable de la tragedia, el bufón nos muestra que ya no queda espacio para la risa. En la lectura es un personaje que ya no participa en la escena del desenlace final, un personaje que calla, al que ningún personaje interpela y omitido en las didascalias implícitas y explícitas, es un personaje muerto dramáticamente. En la puesta en escena igualmente será un personaje ausente, puede permanecer visible pero ya no cumplirá ningún cometido si la dirección del espectáculo no le reconoce ningún papel activo. El final no integra al tipo bufonesco en una restauración del orden este permanece al margen:

(...) como testigo del desorden que reúne las perspectivas críticas del autor y del público, o se la excluye explícitamente de la celebración artificiosa – inclusive a veces perece antes- como obvia señal de un nuevo orden insatisfactorio que no tolera la carnavalización¹³²⁰.

Es parte del decorado y al mismo tiempo un espectador más de la mano implacable de la *justicia marital*, que hoy llamaríamos violencia de género. El papel del bufón tiene un poder unificador que denunciaría las injusticias y las contrariedades absurdas que impone la condición de género, en la cual media para enmendar una situación complicada que puede poner en evidencia a la dama. El bufón, que conoce la

¹³²⁰ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *Ironía y tragedia...*, p. 66. Consideraciones de Hernández Araico a partir del estudio de JOLY, Monique : *Fragments d'un discours mythique sur le bouffon, visages de la Folie* (1500-1650). Agustín Redondo y André Rochón (eds.), París, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 81-91.

inocencia de la esposa será el único capaz de un sentimiento de empatía con la víctima, ya que el resto de personajes; el rey, la esclava delatora Jacinta, se niegan e incluso cooperan en el fatal desenlace. Es Coquín quien informa al rey:

Coquín: (...) *Gutierre, mal informado/ por aparentes recelos/ llegó a tener viles celos*¹³²¹*/ de su honor (...)*¹³²¹.

Nuestro bufón es el único personaje que se compadece:

Coquín: (...) *Yo, enternecido de ver /una infelice mujer,/perseguida de su estrella,/vengo, señor, a avisarte/ que tu brazo altivo y fuerte/hoy la libre de la muerte.*¹³²²

Tratando de interceder para que el brazo del rey le libre de la muerte, pero tal vez esta simplemente actuando como mensajero de un trágico final, una especie de suplantación del coro trágico, que nos anuncia el fin inexorable e inevitable de esta tragedia: la muerte.

Calderón que nos ha mostrado la tragedia del hombre sometido al libre albedrío, le ha dado al bufón poseedor de *todas nuevas* vendría la posibilidad de comunicarnos la verdad, también a los personajes que tendrían la obligación de actuar resolviendo la trama, interviniendo en el conflicto. El problema es que en este mundo en el que viven inmersos, en el que la esposa no puede tener siquiera una sombra de sospecha, ya que la misma ya tiñe su honra, no queda espacio para otra solución, que el fatal desenlace. Conclusión de la que Coquín es un correo; mensajero de la postrera solución, punto en el cual hemos retomado la imagen medieval de la calavera adornada de cascabeles.

El loco que aparecía al principio de nuestro estudio como un personaje de conducta errónea, y cuya voz no era tenida en cuenta, nos ha ido mostrando otros aspectos, otras claves gracias a su posición dentro y fuera, a medio camino entre verdad y error, y sobre todo por esa necesidad de conmovér. Su mensaje no es escuchado por un poder que se revela inclemente, insensible con la víctima y no obstante en este final

¹³²¹ *El médico...*, vv. 2738-2741.

¹³²² *El médico...*, vv. 2759-2764.

ambiguo¹³²³ triunfa la locura: la *Hybris*, alimentada por la imaginación de D. Gutierre (un conocimiento dudoso de la realidad), que no conoce la presunción de inocencia, sino la presunción de culpabilidad, que en tanto que mujer, Dña. Mencía tiene.

- **Chato se esfuma**¹³²⁴. El silencio es una constante que nos avisa del peligro y también Chato, como Pasquín, tiene un doble noble en el silencio:

Lisias: (...) *callaré, pues no puedo remediallo*¹³²⁵

Lisias nos recuerda la obligación del vasallo frente al rey y a quien inmediatamente se equipara, apropiándose del ofrecimiento de *amistad* de Menón, para poder revelarle *cosas de pena y cuidado*:

Chato: *Pues si hoy amigo, y no señor tenemos,/justo es que como amigos nos tratemos*¹³²⁶

Aunque, pronto sabremos que no es más que un pretexto cómico para la burla de su matrimonio con Sirene. Esta prime intervención también supone la primera prescripción de silencio al gracioso en esta obra:

Menón: *Dejad para otro día /el gusto de escucharos (...)*¹³²⁷

Tampoco hay espacio para la risa en el palacio de la Semíramis más belicosa, de la segunda parte en la que aparece convertida en tirana de su soberbia y a la que Chato, por su parte, le vaticina (en nombre de su hijo) que su desprecio por la senectud le permitirá llegar a viejo/a, en los versos más pulidos de este bufón:

Chato: *¿Así, Cielos, se ofende/a la nieve de estas canas?/¿Para ver estos oprobios,/caduca vejez cansada,/duraste tanto? Llorad,/ojos, regando las blancas/hebras que de lienzo os sirven en los ojos, de mortaja/en el pecho. ¡Oh, Rey lampiño!/,como no entiendes de barbas/ no las honras. ¡A mis días /no llegarás!*¹³²⁸

¹³²³ THIER, Roberta J.: "The Final Ambiguity of *El médico de su honra*" en *Studies in Philology*, vol. 67, nº 2, abril 1970, pp. 237-244.

¹³²⁴ RUBIERA, Javier: Op. Cit. Tomo el epígrafe prestado de la misma ponencia

¹³²⁵ *La hija...*, v. 332, I parte.

¹³²⁶ *La hija...*, vv. 343-344, I parte.

¹³²⁷ *La hija...*, v. 353, I parte.

¹³²⁸ *La hija...*, vv. 2630-2641, II parte.

Es un bufón que no sólo amenaza sino que se atreve a enmendar la palabra de un rey, justo antes de ser apresado:

Chato: *Testigos hay en la sala/de que miente Vuestra Alteza,/aunque no me dé libranza*¹³²⁹.

Su encierro nos muestra que la locura es aislada y limitada, propósito que es puntualizado en múltiples ocasiones, particularmente en la segunda parte (*Quita, bestia... Loco,/aparta*¹³³⁰), y precisamente cuando todos tratan de conseguir el favor de la reina (en ese momento convertida en Ninias):

Chato: *¿Hay cosa como ésta?/ Mas, qué me admiro si son/las mercedes palaciegas/jubileo, y no se ganan/sin hacer las diligencias*¹³³¹.

Las maneras palaciegas, nos habla de la corrupción en el trato cortesano y del favor perdido de un bufón caído en desgracia. Chato, atado *por loco*¹³³², equiparada su situación de preso con la de *viejo perrazo*¹³³³ de la reina, que finalmente es castigado por su atrevimiento, integrando en su persona al perro y al loco palaciego, que como dijimos no son otra cosa que mascotas reales.

Antes de *esfumarse* en el final, reaparece en la batalla, ligado a la peripecia de la protagonista con las cadenas que Semíramis le ha impuesto, ligaduras que pueden sugerirnos también la servidumbre de una megalomanía fatal que esclavizan a Semíramis a su propia ambición¹³³⁴, sirviendo Chato como doble espejo de referente físico de esta condena, que aguarda, *galgo y libre a un tiempo*¹³³⁵, a que se resuelva la victoria a favor de uno u otro contendiente, haciéndose el muerto. De ahí también la ambigüedad de un Chato que no quiere conocer la verdad de una Semíramis transfigurada en su hijo en el campo de batalla:

¹³²⁹ *La hija...*, vv. 2651-2653, II parte.

¹³³⁰ *La hija...*, vv. 1554-1556, II parte.

¹³³¹ *La hija...*, vv. 1556-1560, II parte.

¹³³² *La hija...*, v. 2648, II parte.

¹³³³ *La hija...*, v. 1514, II parte.

¹³³⁴ HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: "El contraste irónico del gracioso en *La hija del aire*" en *Ironía y tragedia...*, p. 138.

¹³³⁵ *La hija...*, v. 3267, II parte.

Chato: *La voz quiero conocer,/aunque es verdad que no quiero*¹³³⁶.

Volviendo al título de este apartado, la posibilidad de un Chato desvaneciéndose, sin tener en cuenta que existan problemas de transmisión del texto, volvemos a encontrar, como en el caso de Coquín, una ausencia de didascalia que explicita la salida de Chato de escena, por lo que se ha sugerido *la poética posibilidad de que haya esfumado como se ha desvanecido en el aire la reina Semíramis*¹³³⁷, ya que salvo la edición de Vera Tassis que indica *Vase*, en ninguna de las ediciones del siglo XVII se explicita su salida, por lo que consideramos que es justo pensar que asiste en silencio al monólogo final de la heroína en su funesto final¹³³⁸ partir de:

Chato: *Sin duda que ve fantasmas /Este que se está muriendo*¹³³⁹.

Pero, no es esta su última palabra: huye de la batalla y renuncia a la posibilidad de libertad, como esperamos de su condición cobarde, y es precisamente, una vez más el encargado de servir de correo del aciago destino, anunciando que quien queda en el campo de batalla

Chato: *...Ninias muerto*¹³⁴⁰.

Él no ha querido saber que es Semíramis, es un mensajero de la muerte tramposo y siendo estas sus últimas palabras, su empleo no contribuye a revelar la verdad sino contribuir a la construcción dramática, en una suspensión trágica del tiempo, ya que ralentiza el asombro final sin intervenir ni en el alborozo de unos (Astrea, Lisias, Lidoro) ni el desasosiego del fiel Friso.

Cerramos este capítulo de análisis, exponiendo unas primeras conclusiones respecto al silencio de los bufones, situados desde un plano estético, que es el territorio de la bufonería dramática¹³⁴¹. El silencio de los bufones no es un *punctum indifferens*

¹³³⁶ *La hija...*, vv. 3238-2339, II parte.

¹³³⁷ RUBIERA, Javier: Op. Cit., pp. 237-238.

¹³³⁸ RUBIERA, Javier: ídem.

¹³³⁹ *La hija...*, vv. 3274-3275, II parte.

¹³⁴⁰ *La hija...*, v. 3331, II parte.

¹³⁴¹ WELSFORD, Enid: Op. Cit. pp. 27-28 Cfr. RUIZ RAMÓN, Francisco: "El bufón calderoniano y su proyección escénica" en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), Univ de Castilla La Mancha, 2001, 107-124 (p. 108). Ruiz Ramón destacó la conexión entre la figura del Poder y la figura del Donaire en su función de bufón subrayando la muerte

cómplice, en el sentido de no acción/no participación, sino una especie de *punto fijo* que como comentarista independiente explota las contradicciones internas.

Explicuemos por qué equiparamos el bufón a la idea de punto fijo: según Lecoq, escénicamente no hay movimiento sin punto fijo, para que todo gire, algo debe darnos la idea de anclaje, y además el punto fijo también está en movimiento¹³⁴², este concepto nos lleva a la perspectiva de un personaje subordinado como pieza de un engranaje espectacular que simultáneamente nos sirve para aclarar un poco más este concepto.

El sistema constructivo del gran aparato dramático calderoniano es básicamente un sistema de engranajes, no ya en el sentido de enlace, trabazón de ideas, circunstancias o hechos, que suele emplearse para comentar su obra, sino en su definición como artefacto.

La mecánica es la siguiente: un engranaje son dos o más ruedas dentadas que se transmiten movimiento. Hay una rueda conductora que infringe el movimiento y una rueda conducida. Ambas se mueven en sentido contrario. Los ejes, como se sabe, pueden ser paralelos, coincidentes o cruzados; en el caso que nos ocupa, como hemos reiterado, se trata de dos ejes-discursos paralelos. Un engranaje es el discurso de la nobleza y otro el del loco-plebeyo.

Ahora bien, el bufón no actúa aquí como pieza de un sistema de engranaje simple, sino que es el encargado de conseguir precisamente la perfecta transmisión actuando de *rueda loca* o *engranaje loco*¹³⁴³; otra rueda dentada cuya única función es cambiar el sentido de giro del engranaje conducido, se coloca entre las dos ruedas principales.

El bufón en el caso de la dramaturgia calderoniana actúa del mismo modo: como intermediario entre dos ruedas con el mismo sentido de giro. Estas serían el discurso del poder barroco y el discurso de la figura de poder en el artefacto dramático. Su finalidad es mantener el sentido de giro del eje motor, donde el eje motor es todo es todo el

violenta de Clarín en el campo de batalla, singularizado entre el resto de figuras del donaire de tragedia calderoniana y su papel como espectador y testigo *nunca cómplice*. Desde un plano ético, podríamos precisar cierta complicidad con los excesos de Segismundo y su dejación de responsabilidades, donde puede estar su *culpa*, por la cual debe morir. Debemos precisar que suponemos que se refiere a ningún otro de entre los de corte bufonesco, ya que precisamente en la obra muere otro gracioso arrojado al vacío y que el mismo Ruiz Ramón, ya había afirmado con anterioridad la necesidad de pensar en Calderón como dramaturgo antes que moralista RUIZ RAMÓN, Francisco: “El espacio del miedo...”, p. 199.

¹³⁴² LECOQ, Jacques: Op. Cit., p. 100.

¹³⁴³ Es el nombre que se le da a este tipo de rueda dentada.

imaginario cultural, el contexto político y los condicionantes de tipo religioso y social sobre los que se asienta la dramaturgia calderoniana. De ahí que sólo puede ser él mismo en una *sociedad afín*¹³⁴⁴, con la que está íntimamente vinculado como un *engranaje loco* (en el sentido de rueda, parte de un mecanismo de engranaje mecánico), que anime sus travesuras (su movimiento a la contra) y de ahí que su verdadero éxito sucede cuando rompe las barreras entre él y los patrones de esa sociedad.

El silencio, por tanto, tiene que ver con una necesidad artística: el loco no guía una revolución contra la ley, sino que nos atrae a la región del espíritu donde el precepto no se ejecuta (*writ does not run*¹³⁴⁵), se coloca en un *no lugar*, que se encuentra entre el mundo real y el mundo las ideas, entre la escena y el patio de butacas, porque *ni el cielo los ha querer ni el purgatorio los ha de admitir*:

(...) *así en esta máquina, entre las buenas piezas del ángulo hay mucha froga y turronada de bellacos, perdidos, facinerosos, homicidas, ladrones, capeadores, tahúres, fulleros, engañadores, embaucadores, aduladores, regatones, falsarios, rufianes, pícaros, vagamundos, y otros malhechores tan amigos de hacer mal* (...) ¹³⁴⁶.

5.7. Epílogo: la risa del bufón Calderón.

¿Que es lo que hacía reír a los hombres de aquel siglo y cómo discurrían sobre lo risible¹³⁴⁷? Erraríamos sobre la esencia de lo risible si nos preguntásemos únicamente el qué y el cómo de lo risible, y no acertaríamos a desvelar la verdadera razón de la risa: el *por qué*, ¿por qué reían los hombres del siglo de Calderón?

Daríamos respuesta también a la pregunta ¿por qué reía Calderón? Un hombre más de su tiempo, por más que su obra legada nos deje abrumados ante la sombra del

¹³⁴⁴ WELSFORD, Enid: Op. Cit., pp. 50-52.

¹³⁴⁵ WELSFORD, Enid: ídem, p. 317.

¹³⁴⁶ SALAZAR, Eugenio de: “Cartas de Eugenio de Salazar” en *Epistolario español*, Tomo II. Eugenio de Ochoa (ed.), Madrid, BAE, Imprenta Rivadeneyra, 1870, pp. 283-305 (cita p. 283). FROGA según el *Diccionario de Autoridades* (Tomo III, 1732), s.v., es *La fábrica de albañilería y turronada* (Tomo VI, 1739) es voz de *la Germanía, que significa golpe dado con piedra*.

¹³⁴⁷ CLOSE, Anthony J.: “Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro”..., p. 27, se hace esta misma pregunta al principio de su artículo.

genio creador, indudablemente matizada por las imágenes conservadas de su *adusta* efigie¹³⁴⁸.

En este punto conviene advertir, como hicimos en la introducción de nuestro trabajo, la más que evidente ideologización de la crítica entorno a Calderón, e incluso incidir en la construcción del dramaturgo como icono de un modo de interpretar la identidad nacional, a través de mecanismos culturales, que bajo argumentaciones estrictamente estéticas han actuado, a veces de forma interesada, desde la más temprana recepción de su obra y en la manipulación del canon, en el que han intervenido los agentes culturales que tienen la función de juzgar y decidir ese canon (las instituciones)¹³⁴⁹.

Esta construcción icónica parte de la *Aprobación* del padre Guerra, como primer eslabón de una cadena canonizadora (en realidad un intento de desmontar los argumentos de los jesuitas contra la licitud del teatro), hasta llegar a Menéndez Pelayo, en su definitiva apropiación conservadora del teatro calderoniano como icono cultural identitario:

(...) *encarnación misma del pensamiento inquisitorial, del catolicismo contrarreformista, del monarquismo absolutista de los Habsburgo y del romanticismo esencial de los españoles. (...) sólo faltó la nueva vuelta de tuerca que ejecutó Unamuno* (...) ¹³⁵⁰

Nos gustaría entender su papel de vértice del que ya hablamos al plantear una perspectiva triangular sobre el contexto de escritura de Calderón.

El éxito del dramaturgo camina a la par de la progresiva institucionalización de las representaciones, pero, como el bufón, trasciende por su posición ambigua los

¹³⁴⁸ DOMÉNECH, Fernando Benito: “Un adusto paladín de Trento (Calderón y sus tópicos)” en *ADE teatro*, nº 83 (Escenificar a Calderón), noviembre-diciembre 2000, pp. 65-77. Doménech defiende que las imágenes plásticas conservadas de Calderón le retratan según el modelo iconográfico de la época que, sin embargo, se ha trasladado a su teatro como clave para imbuir en su obra *una concepción dolorida del mundo y el hombre*, que sin embargo obvia que el dramaturgo escribió algunas de sus grandes obras en una temprana época llena de maestría capaz de superar en fuerza y perfección constructiva el teatro de la generación anterior, por lo que el investigador invita a *leer más a Calderón*.

¹³⁴⁹ PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús: Calderón. *Icono cultural e identitario del conservadurismo político.*, Madrid, editorial Cátedra, 2010, pp. 71-72.

¹³⁵⁰ PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús: ídem, pp. 315-316. Según Pérez-Magallón, *En torno al casticismo* va a establecer una evidente una asociación definitiva entre Calderón y un cierto tipo de identidad nacional, de casticismo que no presenta ningún valor positivo, ya que, en Unamuno este casticismo es una variedad de la cerrazón.

límites que le han sido impuestos. Se trata de un dramaturgo cristiano cuya erudición domina las relaciones entre risa e ignorancia, incluso entre la risa y la conciencia de superioridad, que (como ya hemos abordado con Erasmo) implican la idea satánica del orgullo y nos aboca a una enmarañada relación entre las artes escénicas y este clérigo que llegará a ser nombrado capellán mayor de Carlos II en 1666.

Calderón al ofrecernos un amplio espectro social y moral, nos deja ante un laberinto con multitud de posibilidades que excitan nuestra interpretación. Precisamente, por esta amplitud en el dibujo social, la recepción de sus obras es tan variopinta y las opiniones a menudo totalmente adversas, sobre todo en lo que respecta a la función social de su teatro.

Para que esta se produzca, debe cumplirse una comunión con el horizonte de expectativas del público en su vida cotidiana, preformando su comprensión del mundo y que de ello derive un cambio en su forma de comportamiento social, de modo que la experiencia estética suponga también un estímulo a la reflexión moral, que puede responder a preguntas y problemas que no fueron conscientemente formuladas por el dramaturgo, sino que han sido respondidos por la amplitud del *horizonte de su influencia histórica*¹³⁵¹.

Por lo que respecta a las representaciones de Calderón ante el público de la época no condujeron a ningún tipo de cambio social, sino más bien al contrario a una consolidación de los valores que defendía. Sin embargo, es con el espectador de la posteridad histórica con el que dialoga e invita a la reflexión moral, provocando sentimientos encontrados en el espectador superadas las convenciones impuestas por la época. Dado que una pieza teatral atiende por lo general a un público heterogéneo:

*¿Cómo contentar a los necios y a los discretos, a los cuerdos y a los locos, a los ignorantes y los entendidos que han de leerme, y sobre todo a los dichosos y a los desgraciados, que con tan distintos ojos suelen ver una misma cosa*¹³⁵²?

¹³⁵¹ JAUSS, Hans Robert : Op. Cit., p. 206.

¹³⁵² LARRA, Mariano José de: “El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval” en *El Pobrecito Hablador, Revista Satírica de Costumbres*, nº 12, marzo de 1833, pp. 4-5. Publicado bajo el seudónimo Bachiller Don Juan Pérez de Murguía. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw37s0>]

Esta cita es la actualización del romanticismo de la sumisión lopesca al vulgo (*porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto*), que si bien no es la completa rehabilitación del Barroco, recupera las suficientes afinidades para establecer analogías entre ambos estilos¹³⁵³. La cita de Larra, insistimos, contiene una perfecta síntesis de los diferentes niveles de recepción de una obra, en la que colaboran no sólo el grado de formación del público, sino incluso el estado anímico de aquel recibe el texto: ¿cuánto más necesita el escritor de comedias tener en cuenta no sólo los diferentes niveles de recepción de su texto, sino también las condiciones en que ese texto puede llegar a ser emitido-representado, para su total comprensión en el ambiente *relajado* del corral de comedias?

Ahora bien, a pesar de la presunción de un espíritu conservador e inmovilista en los creadores cristianos, en la que la inteligencia irónica quedara relegada, parece apropiado pensar en un Calderón con una visión inteligente y por lo mismo crítica con aquello que le parece parcial, capaz de introducir la fisura que sólo un bufón es capaz de introducir bajo el trono, a través de la sonrisa auto-irónica que como hemos visto cuestiona ciertos valores bajo la apariencia de ignorancia: Calderón habla a través de sus graciosos bufonescos.

De este modo, habría trascendido las restricciones impuestas por su tiempo ya que su posición cercana al bufón, le permitiría al menos una cierta libertad a cambio de un poco de diversión real. Nos parece tentadora la idea de relacionar a Calderón con sus bufones, así Glantz sospechaba:

Curiosamente, el artículo recoge la visión romántica del carnaval denostada por Bajtín, sin embargo creemos oportuno traer a colación parte de un artículo de Larra, que recoge la diatriba del autor inmerso en la búsqueda del aplauso, pese que se trate de un texto del Romanticismo, tiene que ver con la consabida búsqueda de la receta para contentar al vulgo lopesca, aunque actualizada por el autor del *Pobrecito Hablador*: *No hace muchas noches que me hallaba encerrado en mi cuarto, y entregado a profundas meditaciones filosóficas, nacidas de la dificultad de escribir diariamente para el público. ¿Cómo contentar a los necios y a los discretos, a los cuerdos y a los locos, a los ignorantes y los entendidos que han de leerme, y sobre todo a los dichosos y a los desgraciados, que con tan distintos ojos suelen ver una misma cosa? Animado con esta reflexión, cogí la pluma y ya iba a escribir nada menos que un elogio de todo lo que veo a mi alrededor, el cual pensaba rematar con cierto discurso encomiástico acerca de lo adelantado que está el arte de la declamación en el país, para contentar a todo el que se me pusiera por delante, que esto es lo que conviene en estos tiempos tan valentones que corren; pero tropecé con el inconveniente de que los hombres sensatos habían de sospechar que el dicho elogio era burla, y esta reflexión era más pesada que la anterior.* Páginas 4 y 5 del artículo *El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval*.

¹³⁵³ BAQUERO GOYANES, Mariano: *Barroco y romanticismo (dos ensayos)*. Edición Digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Notas de reproducción original: Edición digital a partir de Murcia, *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 4 (1949-50), pp. 5-20.
[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst849>]

*Si en cierto momento las funciones del rey y del bufón parecen coincidir en El médico de su honra- aunque esa coincidencia le depare al chocarrero o gracioso consecuencias muy violentas- el propio dramaturgo asume en ocasiones- ¿no será más bien la regla?- el papel de bufón. El dramaturgo parece ser una versión sofisticada del gracioso, vive de los poderosos, es empleado por ellos y sus obras divierten a los nobles. A cambio se le permite decir algunas verdades*¹³⁵⁴.

O como le dijo aquel ayudante de cámara a Estebanillo:

*Hermano Esteban, el oficio del gracioso tiene del pan y del palo, de la miel y la hiel y del gusto y susto, y es menester pasar cochura por hermosura*¹³⁵⁵.

No es disparatado, según el juego de duplicidades que tanto gusta a Calderón, encontrar en sus bufones un avatar para sus más íntimas contradicciones. Pasquín no niega su impostura, cuando admite: *Soy poeta* y la misma reina nos recuerda que fue un hombre docto¹³⁵⁶.

Encontramos conexiones incluso en su biografía, por su labor como director de representaciones de la Corte (1635), sujeto a dar *placer*, que nos trae a la memoria el bufón Estebanillo metido a comediógrafo sirviendo media docena de mascaradas¹³⁵⁷, y el dato nada baladí de la concesión del rey (1979) de una porción de cámara en especie cada día en atención a sus servicios, su edad y los exiguos medios con los que contaba, idéntica a la que se otorgaba a los bufones del rey, o el mismo Juan Rana como hemos señalado, cuando dejaban de actuar como funcionarios del *donaire* y se retiraban con una pequeña porción renta.

¹³⁵⁴ GLANTZ, Marco: Op. Cit., p. 150.

¹³⁵⁵ *La vida y hechos de Estebanillo González...*, p. 444. Según el *Diccionario de Autoridades* - Tomo II (1729), s.v., en la definición de COCHURA, el refrán *pasar cochura por hermosura* enseña que *no se pueden lograr ciertos gustos, sin pasar por algunas mortificaciones*.

¹³⁵⁶ Véase figura 16. Stańczyk (ca. 1480 – 1560) fue el bufón más famoso de Polonia, empleado por tres reyes. En esta pintura es representado preocupado por la captura Smolensk por los rusos (1514). Resulta relevante que los rasgos faciales del bufón son los del pintor, Jan Matejko, famoso por representar figuras y momentos relevantes de la historia polaca. El autor representa en esta y otras pinturas al bufón en actitud apesadumbrada y pensativa, en lugar de las habituales imágenes festivas del bufón de corte.

¹³⁵⁷ *La vida y hechos de Estebanillo González...*, p. 532.



Figura 16 *Sta czyk durante un baile en la corte de la reina Bona después de la pérdida de Smolensk*, Jan Matejko (1872), óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Varsovia, Polonia.

El dramaturgo se multiplica a través de sus personajes, tanto los risibles como los dramáticos, dando una completa visión de la realidad, ahondando en si mismo y mostrando en lo virtual de la escena aquella la realidad que le ha tocado vivir y viceversa: tomando lo que fue dejado por la Naturaleza en boceto o apenas como proyecto¹³⁵⁸, los personajes en cierto modo tratan de justificar al autor, que diría Unamuno: un Dios que trata al mismo tiempo de justificar la verdadera obra divina¹³⁵⁹.

Si recordamos las definiciones de *bufón* definitivamente esta pasa por ser una versión verdaderamente sofisticada, será que:

(...) sólo la lógica da de comer y sin comer no se puede vivir y sin vivir no puede aspirarse a ser libre, ergo... hele aquí, hele aquí después de esta especie de sorites al ergo vengador¹³⁶⁰.

Este ergo vengador, es el verdadero carcelero de la inspiración libre, presa de la lógica y de la gran paradoja de un arte sujeto a la industria del entretenimiento:

¹³⁵⁸ BERGSON, Henry: *La Risa*... p. 138-139.

¹³⁵⁹ UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*..., Cap. XXV, p. 153.

¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolecos.

¹³⁶⁰ UNAMUNO: *Amor y pedagogía*..., p. 226.

(...)¡Seamos lúdicos! Cultivando con el arte juegos ‘que no lo son’, mejor dicho, que ‘lo son y no lo son’ (juegos serios, peligrosos, significantes); haciendo con el arte una política ‘que no lo es’ – mejor dicho, que ‘lo es y no lo es’; que es una política imaginaria’-, y haciendo en el arte un trabajo cognoscitivo, que no es filosófico ni científico¹³⁶¹.

En este juego que *es y no es*, porque se mueve en el terreno de la imaginación, ¿pone Calderón en peligro la existencia axiológica del sistema estamental con las bromas de los bufones? Sólo de forma momentánea, como el carnaval por un momento descoloca todo el sistema de valores a través del desenfreno y la relajación de la norma, al final del drama todo vuelve a reconducirse a través de la de la señal de la cruz de ceniza sobre la frente de los fieles en señal de redención y vuelta a la cordura.

El silencio de los bufones es el tiempo de penitencia por este desorden, por el momento de excepción. Para Agamben, la excepción es una especie de la exclusión, sin embargo, lo esencial de la excepción es que lo excluido mantiene relación con la norma y por lo tanto, la anomalía no es el caos que precede al caos, sino una suspensión. Por lo que la fortaleza de esa norma depende de su capacidad para resistir a ese impulso contrario, tratando de incluir dentro de sí aquello que lo cuestiona¹³⁶².

Consideramos que Calderón hace ciertas devaluaciones consciente de que es una forma de conservar este mismo sistema de valores de forma indirecta cuestionando aquellos valores sobre los que se asientan los grandes temas del teatro barroco, y particularmente el honor, que no es más que un valor de la realidad concreta de la España del momento.

Recordemos que la idea de lo que hoy conocemos por España, expresada al principio de nuestra investigación, cimentada esencialmente sobre la condición de las personas, es decir un proyecto basado en el *alma* de un pueblo, en *modos axiológicos de reaccionar respecto de de si mismos y de su entorno humano*¹³⁶³, y hallaremos la posición de los cristianos viejos respecto al tema de la honra omnipresente en la dramaturgia áurea.

¹³⁶¹ SASTRE, Alfonso: Op. Cit., p. 301.

¹³⁶² AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 30-31. Traducción, notas, Antonio Gimeno Cuspinera.

¹³⁶³ CASTRO, Américo: *De la Edad Conflictiva...* pp. XXXII-XLVI.

Esta respondería a una toma de conciencia de un pueblo que trata de afirmarse sobre los otros (hebreo y musulmán)¹³⁶⁴ y no valores universales, es decir el valor intrínseco del ser humano: la existencia puesta en peligro a través de la muerte física de Dña. Mencía y Ana Bolena, pero también social a través de la ceguera de Menón:

Menón: (...) *¿qué muerte hay ni qué prisión/como aquesta oscuridad*¹³⁶⁵?

La risa provocada por los bufones, estaría devaluando parte de esos valores que sólo son válidos para un grupo determinado: la risa provocada al mostrar en un espacio imaginario, de *les expériences fictives de l'imagination artistique*¹³⁶⁶. Calderón desde su postura bufonesca nos está mostrando que estas experiencias también tienen validez para la vida real, por otro lado, el contrapunto luctuoso, está consolidando a través de las lágrimas a través del sentimiento de pérdida total el valor universal que es la vida a través de la muerte de las víctimas.

Admitiendo que risa y llanto constituyen no sólo la manifestación de una sociedad sino que asimismo cooperan en su creación, el teatro como manifestación de esta sociedad también se dispone no sólo a dar una imagen de esa sociedad sino a perpetuarla o cuestionarla, y aquel que la pone en peligro, cuestionándola, también se excluye, moral y socialmente, el bufón se autoinmola... ¿mueren de algún modo los bufones de Calderón? De algún modo, a través de su silencio escénico.

El bufón, como *out-of-the-way thing*, finalmente tiene que purgar los pecados capitales que frecuentemente estimulan la risa. El personaje enuncia el discurso bien como realidad fónica, bien mediante su realidad física, por tanto como emisor tiene una doble posibilidad: enunciar o callar fónica o físicamente. Además, sabiendo que el personaje no es el verdadero sujeto de la palabra, del discurso¹³⁶⁷ y que este no cobra verdadero sentido hasta confrontarlo con el conocimiento previo del receptor de tal sujeto emisor y con las condiciones concretas de emisión, el texto no cobrará todo su significado hasta su puesta en escena, donde se encuentra su verdadera naturaleza.

El sacerdote, que en definitiva conoce su poderosísima carga destructiva nos está revelando parte de la doctrina cristiana y a través de la misma ritualidad cristiana: del

¹³⁶⁴ CASTRO, Américo: *La realidad histórica de España*, México DF, editorial Porrúa, 1973, p. 31.

¹³⁶⁵ *La hija...*, vv 3163-3164, I parte.

¹³⁶⁶ STERN, Alfred: Op. Cit., p. 212.

¹³⁶⁷ UBERSFELD, Anne: Op. Cit., pp. 85-173.

mismo modo que la unción de la cruz de ceniza acredita el perdón de los pecados tras los actos de contrición a través del sacramento de penitencia del miércoles, el final luctuoso vuelve al orden establecido y relega al silencio a los bufones. La sociedad se permite la mediante la risa una cierta libertad limitada, sanciona los defectos y trata de humillar ciertos excesos del poder, y tan importante como su efecto corrector es su misión de afirmación:

*(...) el que ríe reentra en sí mismo y, al afirmar con mayor o menor orgullo su yo, considera al prójimo como un títere cuyos hilos maneja a su antojo*¹³⁶⁸

El supremo pecado de la *filatulia* también nos guía al observar los fantoches que provocan nuestra risa. Por todo esto, Calderón nos trae a la memoria la unamuniana duda, acaso, la verdadera fe es la mantenida por la constante duda:

*(...) la fe se mantiene resolviendo dudas y volviendo a resolver las que de la resolución de las anteriores hubieren surgido*¹³⁶⁹

La fe y el conocimiento son algo estático, sin embargo, el pensamiento, como la imaginación son algo dinámico, inquieto y vivo (*Sí, sí cabe duda en el imaginar, que es un pensar*¹³⁷⁰ ...) y junto a esta, la idea de muerte, como una necesidad a la dinámica de la vida, como un continuo deshacerse y rehacerse en la propia duda que mantiene la fe, como un continuo diálogo entre el dramaturgo y su obra.

Calderón hace dialogar la locura con la cordura, y como el barbero quijotesco:

*(...) disimula la risa para no ser conocido. Sabe que la risa, arrancándonos la máscara de la seriedad, barba tan quitadiza como postiza es, nos pone al descubierto*¹³⁷¹.

En efecto, *la verdadera locura va de veras siempre; son los cuerdos los que van de burlas*¹³⁷², pero hay hombres graves que bajo la máscara seria ríen¹³⁷³.

¹³⁶⁸ BERGSON, Henry: *La Risa...* p. 151-152

¹³⁶⁹ UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho...*, p. 160.

¹³⁷⁰ UNAMUNO, Miguel de: Cap. XXV *Niebla*, Madrid, Taurus, 1982, p. 153. Cfr. SASTRE Op. Cit., p. 202.

¹³⁷¹ UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho...*, p. 112.

El propósito final del bufón calderoniano no es la risa (*aunque la risa puede ocurrir*¹³⁷⁴) sino la realización de una nueva y trascendental perspectiva, de la sociedad como es reflexionada por el dramaturgo, que trata de poner en cuestión una serie de valores, como son la honra y honor sin validez intrínseca, no son valores esenciales para la dignidad humana, sino que eventualmente han sido aceptados por una sociedad que tarde o temprano no tardará en desecharlos y el bufón es el encargado de deshacer la ilusión poética convertida en desnuda realidad en los apartes¹³⁷⁵.

¹³⁷² UNAMUNO, Miguel de: ídem, p. 104.

¹³⁷³ UNAMUNO, Miguel de: *Amor y Pedagogía*..., pp. 221-222. Unamuno dice lo contrario: (...) *¡bienaventurados los que se rien porque ellos llorarán algún día! Y los que no se rien, esos no podrán llorar y las lágrimas se les quedarán en el corazón, envenenándose. Ved sino que los hombres graves, los que sólo por fuera y en la máscara se rien, languidecen en soberbia y en envidia y avanzan fatigosamente uncidos al yugo infame del sentido común, cobarde ministril y capataz de la tirana Lógica.*

¹³⁷⁴ ZIOMEK, Henryk: Op. Cit., p. 208.

¹³⁷⁵ KAYSER, Wolfgang Johannes: *Interpretación y análisis*..., p. 110.

6. CONCLUSIONES.

El bufón, definido como *loco*, ha sido objeto de nuestra investigación explorado a través del análisis de tres bufones calderonianos, tratando de poner en orden los diferentes enfoques que hasta la fecha se han llevado acabo en torno al loco bufonesco.

La revisión de materiales, aunque puede ser juzgada como reiterativa, se debe a las múltiples concomitancias en los juicios de los diferentes pensadores que no hacen sino reforzar los resultados de nuestro estudio.

Similar redundancia puede aducirse en algún caso en el análisis de los versos de Calderón, que sin embargo se hace imprescindible dada la polisemia calderoniana, a la cual hemos preferido no renunciar en nuestra exposición.

Tras establecer un estado de la cuestión y definir nuestro objeto de estudio hemos admitido como base de nuestra investigación la existencia de unos determinados rasgos bufonescos que singularizarían a los graciosos estudiados, no sin dejar de cuestionarnos estas características distintivas.

Los bufones calderonianos han sido analizados desde la perspectiva de la idea de locura y la comicidad barroca. Esta perspectiva está marcada por una continuidad de la tradición carnavalesca en su tarea de inversión cómica y también en el área de la especialización profesional-escénica.

Después de describir el marco histórico-cultural en el que se inscribe el dramaturgo y hemos referido unas bases teóricas que trazasen la tradición bajo la cual se gesta el bufón calderoniano antes de pasar al análisis de tres obras calderonianas.

Los perfiles usados en este examen han venido determinados por el mismo trabajo de investigación: la lectura y la reflexión sobre el marco anteriormente expuesto y las bases teóricas propuestas.

Nuestro análisis acerca de la función de la comicidad del loco bufonesco dentro de la estructura dramática calderoniana, arroja las siguientes conclusiones:

- Los bufones analizados cumplen en gran medida con las funciones tradicionalmente atribuidas a los graciosos, fijando una serie de elementos de la comicidad carnavalesca dramática, no obstante, éstos se han especializado a través de una serie de particularidades, transcritas escénicamente, que les definen como bufones de corte barrocos.
- La labor del bufón calderoniano es imprescindible para poder desentrañar las relaciones entre el poder y la graciosidad, y entre la razón y la locura, que en la dramaturgia calderoniana se conciben como un juego alternativo de eficacia estructurante, o como hemos determinado: como una maquinaria en la que el bufón actúa, como dijimos, como una rueda “loca” que sostiene un sistema de engranajes.
- La limitación espacial y temporal de los graciosos bufonescos dentro de los diferentes textos, es similar al internamiento del loco en la casa para dementes en el mismo siglo y es paralelo al confinamiento del Carnaval a espacios pasionales delimitados: el bufón es recluido en un espacio restringido y tras su aparición el orden parece reestablecerse.
- El portador de nuevas y risas ha de callar cuando se pronuncia el poder: de este modo la ley es oída con claridad, sin interferencias de muecas y gracieta. Obedeciendo a una cierta puesta en escena: sobre la escena es necesario hablar por turnos y *hacer foco* sobre el mensaje principal, por ello el bufón permanece ausente, mientras la institución enuncia su monólogo.
- El bufón se pronuncia porque le es concedido el turno de palabra; es por tanto una demostración de poder, no una pérdida del mismo, y su principal función es complacer a esa autoridad.
- El loco es un ser que no ha abandonado una posición cercana a la animalidad: provoca la risa a través de la sensación de superioridad que excita en el público, aunque éste pueda sospechar en él su alteridad. El bufón nos recuerda nuestras debilidades y la joroba de nuestra impostura.
- El loco conoce la verdad porque es un marginado: es un *aparte*, sin embargo, esta misma visión marginal de la escena es fronteriza entre el hecho teatral y la posición

del espectador.

- Sólo Calderón conoce la verdad, tomando posesión de la totalidad del universo dramático a través de su mente dotada de una excepcional intuición que, desbordante de contenidos religiosos y filosóficos, nos irá revelando la contradicción humana.
- El público es capaz de percibir el todo y las partes: acepta el todo de la composición dramática y la intromisión del donaire, sólo cuando admite la fractura, la ruptura de la continuidad dramática aparece la risa.
- Este bufón calderoniano aparece como un elemento característico de construcción dramática y lo juzgamos inherente a su configuración dramática su actitud como revelador en clave de comicidad grotesca del final fatídico, e incluso sangriento, que crea un nexo de unión entre la ficción escénica y el receptor implícito del drama, el espectador, que construye la totalidad mucho antes de que los personajes trágicos sean conscientes de su final aciago.
- No es por tanto un grotesco bajtiniano lleno de alegría de vivir, sino profundamente severo, con algo oscuro, con una cierta conciencia de artista en tanto que creador consciente de su papel: el loco.
- Como el bufón, Calderón, en su función como dramaturgo, plantea una perspectiva contrastada de la realidad que provoca nuestro análisis y esta visión crítica se produce bajo la apariencia de autoironía, sin embargo su alcance es mucho más amplio, ya que, Calderón se sirve del bufón como una máscara que plantea las contradicciones de una sociedad dominada por los valores de la casta cristiana.
- Calderón cuestiona los valores que esta sociedad se ha dado depreciando su validez bajo la máscara del loco, cuya eficacia como mensajero es ambigua y finalmente que acepta el reestablecimiento del orden como síntoma de sujeción a la norma.
- El loco actúa como preservativo social, como vimos con el chivo expiatorio-pharmakós, proveyendo un correctivo a la vanidad del poder y una válvula de escape para la indisciplina que busca proyectar la independencia intelectual del

creador que de otro modo estaría constantemente bajo la tiranía intolerable de las *circunstancias* bajo las cuales no habría posibilidad de matizar los valores de su época.

- El bufón calderoniano es un heredero carnavalesco y al mismo tiempo acepta fielmente la ritualidad cristiana. Su principal misión no es hacer reír, aunque introduce la inversión cómica, sin embargo, también justifica el calendario de celebraciones y, aceptando el silencio, realiza un acto de constrictión que representa la cuaresma.
- Calderón ríe, a pesar de la máscara de su adusta iconicidad, porque conoce la debilidad del alma humana, que es sobre todo pensamiento (*todo y nada*), oculto bajo la figura contrahecha del bufón del mismo modo que trata erguirse majestuosa sobre los hombros de la realeza.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *D.R.A.E., El diccionario de la lengua española de la Real Academia*. Edición Online: [<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae#sthash.labnDoNm.dpuf>]

AA.VV.: *Diccionario de Autoridades*, Biblioteca Románica Hispánica. Edición facsímile. Madrid, editorial Gredos, 2001 (22^a edición). Edición Online: [<http://web.frl.es/DA.html>]

AA.VV.: *La Biblia: ó, el Antiguo y Nuevo Testamento, traducidos al español de la Vulgata latina*, Vols. 1-2. Guillermo Clowes (ed.), Londres, Spottiswoode y Cía., 1857. Traducción Felipe Scio de S. Miguel.

AA.VV.: *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego de Francisco Cantera Burgos, Manuel Iglesias González.

ABEL, Lionel: *Methatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang, 1969.

ABIRACHED, Robert: *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la A.D.E., 1994. Traducción de Borja Ortiz de Gondra (*La crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1978).

ACINAS LOPE, Blanca: “Entre razón y locura: reducción al absurdo o un lugar para la ironía” en *Locos y simples en la Literatura y en el Arte*. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. 10, 1996, pp. 155-163.

ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980. Versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez (*Asthetische Theorie*, 1970, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main).

AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 30-31. Traducción, notas, Antonio Gimeno Cuspinera.

ALCAZAR, José: *Ortografía Castellana* (ca. 1690) en *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco*, Sanchez Escribano Federico y Porqueras Mayo Alberto (eds.), 2^a ed. ampliada, Editorial Gredos, Madrid, 1972.

ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Benito Brancafort (ed.), Madrid, ediciones Akal, 1996.

ALLARDYCE, Nicoll: *El mundo de arlequín. Estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977.

ALMANSA y MENDOZA, Andrés de: "Relación verdadera del felice parto y baptismo de la Infan., nuestra señora, máscara, libreas, banquetes y grandezas destos días", Madrid, 1623. Edición digital: [<http://fondosdigitales.us.es>]

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a: *Teatro Medieval*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

ÁLVAREZ SELLERS, Alicia: *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.

ANDERSON, Perry: *El estado absolutista*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2002. Traducción Santos Juliá (*Lineages of the absolutist state*, Londres, New Left Books, 1974).

ANÓNIMO. *Folly, a satire on the times. Written by a fool, and younger brother to Tristram Shandy*. Londres, Gale Ecco Print Editions, 2012 (Londres, J. Pridden, ca. 1763).

ANÓNIMO. *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo* (Amberes, 1646), Buenos Aires, editorial Baudry, 1847.

ARANGO, Manuel Antonio: *El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope De Vega, Tirso De, Molina, Juan Ruiz De Alarcón Y Pedro Calderón De La Barca*, Bogotá, Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Tomo XXXV, Mayo-Agosto 1980, n° 2, pp. 377-386.

ARELLANO, Ignacio y RONCERO, Victoriano (eds.): *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el siglo de oro*, Sevilla, editorial Renacimiento, 2006.

ARELLANO, Ignacio: "Comicidad escénica de Calderón" en *Bulletin Hispanique*, Tomo 88, 1-2, Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1986, pp. 47-92.

———, "Los disparates de Calderón" en *Anuario calderoniano*, n° 3, 2010, pp. 37-66.

———, "Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas" en *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-22.

———, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

———, *Los rostros del poder en el siglo de oro: ingenio y espectáculo*, Sevilla, editorial Renacimiento, 2011.

———, *Observaciones a un drama temprano de Calderón "Judas Macabeo" o "Los Macabeos"*. Archivum: Revista de la Facultad de Filología, Tomo 33, 1983, pp. 51-66.

ARISÓ, Albert: *Nuevas respuestas a viejas preguntas. La vigencia de Aristóteles en la ciencia contemporánea*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2013.

ARISTÓTELES: "De partibus animalium" en *Aristóteles obra biológica (De Partibus Animalium, Motu Animalium, De Incessu Animalium)*, Madrid, Luarna Ediciones, 2010. Traducción del griego Rosana Bartolomé.

———, "Ética Nicomachea" (*De las éticas o morales de Aristóteles, escritos a su hijo Nicomaco y por esto llamados nicomaquios*) en *La Ética de Aristóteles*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918. Traducción Pedro Simón Abril. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Libro X, Capítulo VI "De la felicidad". [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc765c4>]

———, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974. Traducción de Valentín García Yebra, edición trilingüe.

ARREDONDO, María Soledad: "Armas de papel. Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña", *La Perinola: revista de investigación quevediana*, nº 2, Navarra, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 1998, pp. 117-151.

ARRÓNIZ, Othón: *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, Madrid, Gredos, 1969.

ASENSIO, Eugenio: *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 2ª ed. revisada, 1971.

AUERBACH, Erich: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

———, *Sacrae Scripturae sermo humilis*, Helsinki, Neuphil Mitteil, 1941.

AVALLE-ARCE, Diane Pamp de: *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, Barcelona, editorial Crítica, 1981.

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

BALBUS, Caecilius: *Caecilii Balbi De nugis philosophorum quae supersunt*, E. Woelfflin (ed.), Basilea, Impensis Librariae Schweighauserianae, 1855.

BALESTRINO, Graciela: "Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*" en *Teatro de Palabras*, nº 5, pp. 119-141.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Barroco y romanticismo (dos ensayos)*. Edición Digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Notas de reproducción original: Murcia, Anales de la Universidad de Murcia, nº 4 (1949-50), pp. 5-20. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst849>]

BARRERA y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediado del siglo XVIII*, Madrid, Ed. facsímil Tamesis Book Limited, 1968.

BATAILLON, Marcel: *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952. Traducción de Antonio Alatorre.

BAUDELAIRE, Charles: *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado editorial (2ª edición), 2001.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis: *La imaginación literaria. La severidad y la risa*, Barcelona, Montesinos editor, 2002.

BERGSON, Henry: *Introducción a la Metafísica. La risa*, México D.F., editorial Porrúa, edición de Manuel García Morente, 2004.

———, *Le Rire*, Revue de Paris, Tomo I, Enero-Febrero, Paris, 1900.

BILLINGTON, Sandra : *A social history of the Fool*, Sussex-Nueva York, The Harvester Press-St. Martin's Press, 1984.

BOADELLA, Albert: *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

BOURGY, Victor: *Le bouffon sur la scène anglaise au XVIe siècle: c. 1495-1594*, París, Presses Universitaires, 1969.

BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1996.

———, “Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del siglo de oro” en *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

BRANDT, Sebastián: *Nave de los necios*, Antonio Regales Serna (ed.), Madrid, ediciones Akal, , 1998.

BRECHT, Bertold: *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.

CALDERÓN de la BARCA, Pedro. *La cena del rey Baltasar*. Texto crítico preparado por Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Pamplona–Kassel, GRISO, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2013. Serie de Autos sacramentales completos de Calderón, nº 85.

———, “El desafío de Juan Rana” en *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, pp. 201-214.

———, “El reloj y genios de la venta” en *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, pp. 173-186.

———, “El triunfo de Juan Rana” en *Calderón. Teatro cómico breve*. María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 1989, pp. 551-566.

———, “La franchota” en *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, pp. 252-261.

———, “Las Carnestolendas” en *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.

———, “Loa para la fiesta de Zarzuela *La Púrpura de la Rosa*” en *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Tomo II., Juan Eugenio Hartzenburch (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1862.

———, *Amar después de la muerte*. Erik Coenen (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.

———, *El gran teatro del mundo*, Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca, Obras posthumas, que saca a luz don Pedro de Pando y Mier*, Parte Primera, Madrid, En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht2m0>]

———, *El médico de su honra*, D. W. Cruickshank (ed.), Madrid, editorial Castalia, 1989.

———, *Judas Macabeo, comedia famosa*. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh378>]

———, *La cisma de Inglaterra*, Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, editorial Castalia, 1981.

———, *La hija del aire*, Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, editorial Cátedra, 3ª edición, 2002.

———, *La vida es sueño*, edición digital a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, 18ª edición: Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n2>]

———, *Los degollados*. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Reproducción digital del manuscrito original de [S.XVIII, primer cuarto]. Localización: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Sig. Tea 1-186-28. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1980>]

CANO BALLESTA, Juan: “Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval” en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 777-784.

CANTERA ORTIZ de URBINA, Jesús: *Diccionario Akal del Refranero Sefardí*, Ediciones AKAL, 2004.

CARO BAROJA, Julio: *El carnaval: análisis histórico cultural*, Madrid, Taurus, 1965.

CARRERA, Elena: “Understanding Mental Disturbance in Sixteenth-and Seventeenth-Century Spain: medical approaches” en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 87, nº 8, 2010, pp. 105-136.

CARRERA, Elena: “Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain: new evidence, new approaches” en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 87, nº 8, 2010, pp. 1-16.

CASCALES, Francisco de: *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

CASTILLO, Carles: *Improvisación. El arte de crear el momento*, Ciudad Real, Ñaque, 2007.

CASTRO y ROSI Adolfo de: “Epistolario del mismo famoso coronista D. Francés, y son cartas enviadas a diversas ilustres personas” en *Curiosidades bibliográficas*, Ribadeneyra, B.A.E., 1855, pp. 55-52.

CASTRO, Américo: *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

CASTRO, Américo: *De la Edad Conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 3ª ed. ampliada y corregida, 1972.

CASTRO, Américo: *La realidad histórica de España*, México D.F., Editorial Porrúa, 1973.

CASTRO, Américo: *La realidad histórica de España*, México DF, editorial Porrúa, 1973.

CEBALLOS, Eugenio: *Confesiones de San Agustín* (traducidas según la edición latina de la congregación de S. Mauro), edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Notas de reproducción original: Edición digital basada en la 10ª ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1983. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639p3>]

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: “Prólogo al lector” en *Ocho Comedias y Ocho entremeses*, Florencio Sevilla Arrollo y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

———, *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, editorial Castalia, 1970.

CHAUCHADIS, Claude: “Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón” en *Criticón*, nº 80, 2000, pp. 155-168.

CHEVALIER, Máxime: *Tipos cómicos y folclore. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Edi 6, 1986.

CHICO RICO, Francisco: “La risa en el contexto de la Teoría Literaria occidental” en *Literatura y humor: Estudios teórico-crítico*. Ulpiano Lada Ferreras, Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.), Universidad de Oviedo, 2010, pp. 83-101.

CHOMSKY, Noam: *Aspects of the Theory of syntax*, Cambridge-Massachusetts, The M.I.R. Press, Massachusetts Institute of Technology, 1965.

CICERÓN, Marco Tulio. *El orador*. Alianza, Madrid, 2010. Traducción, introducción y notas Eustaquio Sánchez Salor.

CID MARTÍNEZ, Jesús Antonio: “La personalidad real de Stefaniglio. Documentos sobre el personaje y presunto autor de La vida y hechos de Estebanillo González” en *Criticón*, nº 47, 1989, pp. 7-28.

———, “Máscaras y oficio en un escritor del Antiguo Régimen. Estebanillo González y Gabriel de la Vega” en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, nº 43, pp. 175-196.

CID VÁZQUEZ, María Teresa: “La cultura española del Barroco: entre decadencia, crisis y conciencia de una nueva época” en *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 1, 2004, pp. 251-272.

CIENFUEGOS ANTELO, Gema: “La portería de las damas” en *Teatro breve de Francisco de Avellaneda*. Edición digital: Manuscrito 3.889 de la Biblioteca Nacional de Madrid. [<http://betawebs.net/corpus-avellaneda/?q=node/5>]

CLOSE, Anthony J.: *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

CLOSE, Anthony J: “Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro” en *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.). Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. 1, pp. 27-38.

COOPER, Lane: *An aristotelian theory of comedy with an adaptation of the poetics and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, New York, Harcourt, Brace And Company, 1922.

COROMINAS, Juan y PASCUAL, José A.: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, editorial Gredos, 1980.

COTARELO y MORI, Emilio: “Vida de Lope de Rueda” en *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, Madrid, Imprenta de La Revista Española, 1901, pp. 24-49.

———, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista, Archivos y Museos, 1904.

———, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII* (Madrid, Bailly-Baillière, 1911), Granada, Ed. Facsímile de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal Durán, Universidad de Granada, 2000.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

CRAWFORD, J. P. W.: “The braggart soldier and the rufian in the spanish drama of the sixteenth century” en *Romanic Review*, nº 2 , 1911, pp. 186-208.

CRUZ CASADO, Antonio: “Reflejo de Córdoba en la obra de Cervantes” en *Sobre Cervantes*, Diego Martínez Torrón (ed.), Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 137-169.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, editorial Pre-textos, 2ª edición, 2009. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo.

DELEITO y PIÑUELA, José. ...*también se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

———, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

DENORES, Giason: *Apología contra l'auttor del Verato*, Padua, Paolo Meietti, 1590.

DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

———, *La diseminación*, Madrid, editorial Fundamentos, 1975.

DESCARTES, René: *Discurso del método* (1637), Madrid, editorial Akal, 2007.

———, *Meditaciones metafísicas* (1641), edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS de Stgo. de Chile, prólogo de José Antonio Mígues. [<http://www.philosophia.cl>]

DIAGO, Manuel Vicente: “Lope de Rueda y los orígenes y del teatro profesional español” en *Criticón*, nº 50, 1990.

DIDEROT, Denise: *La Paradoja del Comediante*, Madrid, La avispa, 1995.

DIEZ BORQUE, Jose M^a: “Pulpito y máscaras en el Siglo de Oro” en *Formas carnavalescas en el Arte y la Literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 183-206.

———, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978

———, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

DÍEZ DEL CORRAL, Luís: *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, Centro de estudios políticos y culturales, 1999.

DOMÉNECH, Fernando Benito: “Un adusto paladín de Trento (Calderón y sus tópicos)” en *ADE teatro*, nº 83 *Escenificar a Calderón*, noviembre-diciembre 2000, pp. 65-77.

DUCHARTRE, Pierre Louis : *The Italian Comedy*, New York, Dover Publications Inc., 1966.

DUPRÉEL, Eugène: “Le problème sociologique du rire” en *Essais pluralistes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

DURÁN, Manuel: “Lope y la evolución del gracioso” en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 40, nº 1, 1988, pp. 5-12.

EAGLETON, Terry: *Los evangelios*, Madrid, editorial Akal, 2012.

ECO, Humberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981. Traducción de Ricardo Pochtar (*Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979).

ELLIOTT, John H: *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1598-1640)*, Madrid, editorial Siglo XXI, 2ª edición, 1982.

EMERSON, Waldo: “The Comic” en *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Introducción Ronald A. Bosco. Glen M. Johnson y Joel Myerson (eds.), Cambridge, Harvard University Press, 2010.

ENCINA, Juan del: *Teatro completo*. M. A. Pérez Priego (ed.), Madrid, editorial Cátedra, 1998.

ERASMO, Desiderius: *Elogio de la Locura*. Barcelona, editorial Bosch, 1991. Traducción de Oliveri Nortes, texto bilingüe (*Stultiae Laus*, , Estrasburgo, Mathias Schürer impresor, 1511).

ESCUADERO BAZTÁN, Juan M. (ed.): “La Historia y La Cisma de Inglaterra” en *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.

ESPEJO SURÓS, Javier: “Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo: la *Farsa del Mundo y Moral*” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*: Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 111-124.

ESPINOSA, Pedro: *El perro y la calentura: novela peregrina* (1625). Francisco Rafael (ed.), Madrid, Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 83, noviembre de 1923, pp. 245-320.

FALCONIERI, John V.: *Historia de la Commedia en España*, Madrid, Publicaciones de la Revista de literatura, Julio-Diciembre de 1957, pp. 10-22.

FARRÉ, Judith: “La locura fingida de los actores como *defensa* de su *tejnë*. El caso de algunas loas de presentación de compañía” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*: Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007,, pp. 125-138.

FAVA, Antonio: *Máscara cómica en la commedia dell'arte. Disciplina del actor. Universalidad y continuidad de la Improvisa. Poética de la supervivencia*, Regio Emilia, Arscomica, 2007.

FEDER, Lillian: *Madness in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

FERNÁNDEZ de MORATÍN, Leandro: *Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*. Edición digital de *Obras* de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Rivadeneyra, 4ª ed., 1857, pp. 147-225. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx187>]

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Jóse: “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega” en *Homenaje a Menéndez Pidal*, nº 1, Madrid, 1925, II, pp. 469-504.

———, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.

FERRER VALLS, Teresa: “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro” en *Calderón entre veras y burlas*, Actas de las II y III Jornadas de

Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.

———, “Torneo organizado por el conde de Benavente en su villa de Benavente para festejar a Felipe II (1554)” en *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*. Valencia, Universidad de Valencia, 1993, pp. 177-180.

FERRI COLL, José María: *Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro. Los Nocturnos de Valencia*. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coords.), Madrid, editorial Castalia, 2000, vol. 1, pp. 327-335.

FLOR, Fernando R. de la: “Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo” en *Fiesta, juego y ocio en la historia: XIV Jornadas de Estudios Históricos* organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Ángel Vaca Lorenzo (coord.), Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 125-145.

FO, Darío: *Misterio Bufo, Juglaría popular*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998, colaboración de Franca Rame. Traducción y prólogo de Carla Matteini.

———, *Manual mínimo del actor*, Navarra, Hiru, 1998.

———, *El amor y la risa*, Barcelona, editorial Paidós, 2009.

FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, (*Histoire de la folie à l'âge classique*. Plon, 1964).

———, *El poder psiquiátrico*, Madrid, Akal, 2005 (*Le pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France : 1973-1974*, París, Gallimard, 2003).

———, *Enfermedad mental y personalidad*, Barcelona, Paidós, 2010 (*Maladie mentale et personnalité*, París, Presses Universitaires de France, 1954).

———, *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001 (*Les anormaux*, París, Éditions Gallimard, 1999)

FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

FROLDI, Rinaldo: “La gran comedia de *La hija del aire*” en *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos: Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (13º, Florencia, 2002), Manfred Tietz (ed.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 145-161. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc53z7>]

GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método II*, Hermeneia, nº 34, ediciones Sígueme, 1998.

———, *Verdad y método I*. Hermeneia, nº 7, Fundamentos de una hermenéutica filosófica (5ª edición), Salamanca, ediciones Sígueme, 1993.

GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 4ª edición, 1996.

GARCÍA BERRIO, Antonio: *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las “Tablas poéticas” de Cáscales*, Madrid, Cátedra, 2006.

GARCÍA de la MORA, José Manuel (ed.): *Enquiridión de Epicteto*, estudio introductorio, traducción y notas. Barcelona, Anthropos editorial, 2004.

GARCÍA GÓMEZ, Ángel M.: “El médico de su honra: perfil y función de Coquín” en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*: Madrid, 8-13 de junio de 1981. Luciano García Lorenzo (coord.), vol. 2, 1983, pp. 1025-1038.

———, “El médico de su honra: perfil y función de Coquín” en *Calderón: Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”* Madrid, 8-13 de Junio de 1981. Madrid, Ed. C.S.I.C., 1983. Luciano García Lorenzo (ed.): *Anejos de la revista Segismundo*, nº 6, vol. 2, pp. 1025-1037.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *Calderón: Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”* Madrid, 8-13 de Junio de 1981. Ed. C.S.I.C.; Madrid, 1983. *Anejos de la revista Segismundo*, nº 6, vol. 2.

GARCÍA RODRÍGUEZ, José M^a: *La gracia en la locura. Enamorados, locos y bufone*, Barcelona, Editorial Olimpo, 1943.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen: “Carnaval y teatro” en *Rilce*, 13-1, 1997, pp. 25-55.

GARCÍA VARELA, Jesús: “El discurso bufonesco y La sortija del olvido de Lope de Vega” en *Looking at the “Comedia” in the Year of the Quincentennial*, Actas del Simposio Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, 1992 (Marzo, 18-21) Bárbara Mújica y Sharon D. Voros (eds.) y Matthew D. Stroud (a. ed.), Lanham/London, University Press of America, 1993, pp. 195-201.

GARZONI, Tommaso: *El teatro de los cerebros. El hospital de los locos incurables*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría (AEN), 2000.

GAYANGOS, Pascual de: "Castigos e documentos del rey D. Sancho" en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, M. Rivadeneyra Editor-Impresor, 1860.

GAZEAU, A.: *Historias de bufones*, Madrid, Miraguano ediciones, 1995, versión de Cecilio Romero.

GHELDERODE, Michel de: *El loro de Carlos V, Escuela de bufones, Escorial y El sol se pone*; Madrid, Publicaciones de la A.D.E., 2002. Traducción de M^a Jesús Pacheco e introducción de Ana González Salvador.

GIRARD, René: *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986.

———, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

GLANTZ, Marco: "Yo soy quien soy: lágrimas y risas" en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*. Aurelio González (ed.). México, Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 129-150.

GOFF, Jacques le: "The repudation of pleasure" en *The Medieval Imagination*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

———, *Los Intelectuales de la Edad Media*, Barcelona, editorial Gedisa, 1990.

GOFFMAN, Irving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Barcelona, Anagrama, 2011.

GÓMEZ GÓMEZ, Jesús: "El gracioso-bufón en las comedias de Lope de Vega: nuevas precisiones terminológicas" en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Edición e introducción de Adolfo Sotelo/Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez Onrubia (coords.), Madrid, C.S.I.C., 2009, pp. 319-328.

GREGOR, Joseph: *Denkmaler des Theaters Inszenierung. Dekoration Kostum des Theaters und der Grossen Feste aller Zeiten nach Originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Albertina und Verwandter Sammlungen*, Vienna, editorial Nationalbibliothek-Piper, 1925.

GRISELDA SANTIBÁÑEZ, María del Carmen: "El libre albedrío (servio arbitrio) en *La vida es sueño*" en *Calderón 2000: homenaje a homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra, septiembre 2000. Ignacio Arellano (ed.), vol. 2, 2002, pp. 623-632.

GUARINI, Battista, *Il pastor Fido*, Ettore Bonora (ed.) Milano, Mursia, 1977.

GÜNTERT, Georges: “El gracioso de Calderón: disparate e ingenio” en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), 1980, pp. 360-364.

HALPERN, Charna. CLOSE, Del. JOHNSON, Kim “Howard”: *La verdad en la comedia*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2004.

HARVEY, Paul D. A.: *El mapamundi de Hereford* en “Cartografía. La visión del mundo” en *Mètode*, nº 53, 2007.

———, *Mappa Mundi: The Hereford World Map*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford, vol. 1, Clarendon Press, Oxford University Press, 1975. Traducción T. M. Knox.

HENKE, Robert: *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*, Cambridge, University Press, 2002.

HERMENEGILDO, Alfredo: “Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español” en *La construcción de un personaje: el gracioso*, Luciano García Lorenzo (ed.), editorial Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 53-75.

———, “Calderón's *El galán fantasma* and the characters of popular festivity” en *Prologue to Performance. Spanish Classical Theater Today*, L. y P. Fothergill-Payne editores, Lewisburg-London-Toronto, Bucknell University Press-Associated University Press, 1991, pp. 49-66.

———, “Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la edad media castellana” en *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas del Festival de d'Elx*, 1990. Edición Luis Quirante. Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”-Diputación de Alicante-Ayuntamiento d'Elx, 1992, pp. 92-113.

———, “El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís”, en *El teatro español afines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*. Actas del Simposio Internacional, Ámsterdam, Universidad de Ámsterdam, 6-10 junio 1988, *Diálogos Hispánicos II*, 1989, pp. 503-526.

———, *Formas y funciones dramáticas del loco festivo* en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 1999, pp. 49-72.

———, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José Olañeta Editor, 1995.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanística, 1986.

———, “El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática” en *Imprevue*, nº 1, 1986, pp. 61-73.

———, “El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-promenos a una representación riescénica” en *La Perinola*, nº 8, 2004, pp. 201-234 (Actas del Congreso Internacional: “Quevedo, lince de Italia y zahorí español”, Universidad de Palermo 14-17 Mayo de 2003).

HERNÁNDEZ REYES, Dalia: “Aproximaciones a la configuración del gracioso en el teatro jesuita novohispano (1600-1650): elementos y agentes de comicidad” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*: Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, , pp. 267-282.

HERÓDOTO: *Los nueve libros de la Historia*., Madrid, editorial Edaf, 2007, libro VII, 10, p. 556. Introducción de Victor de Lama de la Cruz y traducción P. Bartolomé Pou.

HERRERO, Miguel: “Génesis de la figura del donaire” en *Revista de Filología Española*, Tomo XXV, Madrid, Talleres tipográficos de Silverio Aguirre Torre, 1941, pp. 46-78.

HOBBS, Thomas: *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*, S. Juan, UPR (Universidad de Puerto Rico), 1995.

HORACIO: *Arte poética o Epístola a los Pisones*. Edición digital: Alicante-Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Biblioteca Nacional, 2008. Reproducción digital a partir de la edición de Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV, VImprenta Real, 1805. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc00009>]

HORMIGÓN, Juan Antonio: “¿Calderón, director de escena?” en *ADE teatro*, nº 83 (*Escenificar a Calderón*), noviembre-diciembre 2000, pp. 105-110.

———, *Trabajo dramático y puesta en escena*. A.D.E., Madrid, 2003.

HOROZCO, Sebastián de: *Cancionero*, Sevilla, Sociedad de bibliófilos andaluces, Imprenta de D. Rafael Tarascó y Lassa, 1874.

HUARTE de SAN JUAN, JUAN: “Examen de ingenios para las ciencias” en *Electroneurobiología* vol. 3, nº 2, 1996, pp. 1-322. Nota preliminar de Mariela Szirko, <http://electroneubio.secyt.gov.ar/index2.htm>

HUERTA CALVO, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

———, “Entremés de *El carnaval*. Edición y estudio”, *Dicenda*, nº 7, 1988, pp. 357-387.

———, “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)” en *Dicenda*, nº 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982. pp. 143-158.

———, “Para una poética de la representación en el siglo de oro: función de las piezas menores” en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 3, 1980, pp. 69-81.

———, *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, editorial José J. de Olañeta, 1995.

HUGO, Victor: *Cromwell, drame*, Paris, Ambroise Dupont et Cie. Libraires, 1828.

HUGUET TERMES, Teresa y ARRIZABALAGA, Jon : “Hospital care for the insane in Barcelona, 1400-1700” en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 2010, vol. 87, nº 8, pp. 81-104.

IFE, Barry W.: *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, editorial Crítica, 1992. Versión corregida y abreviada de Jordi Ainaud (*Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist Critique and some picaresque replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985).

JAMMES, Robert: *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

JARA, Jesús: *El clown, un navegante de las emociones*, Sevilla, Proexdra, 2000.

JAUSS, Hans Robert: *La literatura como provocación*, Barcelona, Edicions Península, 1976.

JOLY, Monique: *Fragments d'un discours mythique sur le bouffon, visages de la Folie (1500-1650)*. Agustín Redondo y André Rochón (eds.), París, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 81-91.

KAISER, Walter Jacob: *Praisers of folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.

KANT, Emmanuel: *Crítica de la razón pura* (edición bilingüe alemán-español), México, Fondo de Cultura Económica, 2009. Trad., estudio preliminar y notas de Dulce María Granja Castro.

KATRITZKY, M. A.: *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-Nueva York, Rodopy, 2006.

KAYSER, Wolfgang Johannes: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, editorial Nova, 1964. Traducción Ilse M. de Brugger.

———, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, editorial Gredos, 1992.

KERN, Edith: *The Absolute Comic*, New York, Columbia Univerty Press, 1980.

KLEIST, Heinrich von: *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperion, 1988.

KOESTLER, Arthur: "Humour. Human behaviour" en *Encyclopaedia Britannica*. Edición Online: [http://global.britannica.com/topic/humor]

KOWZAN, Tadeuzs: "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*. Theodor W. Adorno (ed.). Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 25-60.

LARRA, Mariano José de: "El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval" en *El Pobrecito Hablador, Revista Satírica de Costumbres*, nº 12, marzo de 1833, pp. 4-5. Publicado bajo el seudónimo Bachiller Don Juan Pérez de Murguía. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw37s0]

LÁZARO CARRETER, Fernando: "El Arte nuevo (vs. 64-73) y el término entremés" en *Anuario de Letras*, vol. 5, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, pp. 77-92.

LEAVITT, Sturgis E.: "Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic" en *Studies in Philology*, vol. 28, nº 4, 1931, pp. 847-850.

LECOQ, Jacques: *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale* en colaboración con Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, 1987.

———, *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

LEONI, Mónica: *The gracioso in Golden Age theatre and the Commedia Dell'Arte tradition*, Canadian theses, Toronto, University of Toronto, 1998.

LEVER, Maurice : *Le sceptre et la marotte; histoire des fous de cour*, París, Fayard, 1983.

LLANOS LÓPEZ, Rosana: "Humor inofensivo / humor tendencioso: los géneros de la (son)risa" en *La memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1165-1176.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco: "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana" en *Formas Carnavalescas en el Arte y Literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 67-117.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Teatros y comediantes sevillanos del s. XVI. Estudio documental.*, Sevilla, Imprenta provincial, 1940.

LOPEZ PINCIANO, Alonso: *Filosofía antigua poética*. Thomas Iunti, Madrid, 1596.

MADROÑAL, Abraham: “El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco” en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coord.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 137-162.

———, “Estructuras teatrales de la comedia en el entremés Barroco” en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez), México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 167-178.

MAESTRO, Jesús G: “Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica” en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coord.), Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 525-536.

MARAVALL, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, editorial Seminarios y Edicions, 1972.

———, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975), Barcelona, editorial Ariel, 2002.

———, “Relaciones de dependencia e integración social, criados, graciosos y pícaros” en *Ideologies and Literature*, 1, 4, 1977, pp. 3-32.

MARIGNO, Emmanuel: “El concepto de ‘picaresca dramática’ y la prefiguración de un teatro de lo absurdo” en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), vol. 2, 1998, pp. 993-1004.

MARINIS, Marco de: *Comprender el Teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires, editorial Galerna, 1977.

———, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993 Traducción de Aine O'Healy.

MAROTTI, Ferruccio: “El actor en la Commedia dell’arte” en *Del oficio al mito. El actor en sus documentos*. Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 55-88.

MARTIN, Serge : “Le fou. Roi des theatres” en *Buffonneries revue trimestrelle* nº 13/14, 1985.

MASSIP, Jesus Francesc: *El Teatro Medieval: una voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos Editor, 1992.

MAURIZI, Françoise: “La teatralización del Soldado a fines del siglo xv en Lucas Fernández” en *Criticón*, Toulouse, 1996, pp. 287-30.

MAYER, Hans: *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, 1994.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca” en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999, Almagro. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 33-76.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de los poetas antología de los poetas líricos castellanos*. VI, parte segunda: Tratado de los romances viejos. I. capítulo XXIX, en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo, pp. 31-32. [<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100382&posicion=1>]

———, *Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez*. Cap. VI, “Escritores montañeses” en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, pp. 42-82. Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo: obras completas, epistolario y bibliografía. Fundación Ignacio Larramendi, Madrid, 2009. [<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100203&idCorpus=1000&posicion=1>]

———, *Prólogo a la historia de la literatura española de Jaime Fitzmaurice-kelly*, “Estudios y discursos de crítica histórica y literaria” en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo. [<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/en/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100086&idCorpus=1000&posicion=1>]

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, vol. 7; Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, 1924.

———, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

MÉRIMÉE, Henri : *Espectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse-Paris, Eduart Privat-Auguste Picard, 1913.

MERINO, Fray Antolín y CANAL, Fray José de la. *España Sagrada*, tomo 45, cap. II, trat. LXXXII, Madrid, Imprenta José Collado, 1826.

MEYERHOLD, Vsevolod: *Teoría teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 6ª edición, 1998.

MILÁ y FONTANALS, Manuel: *De los trovadores en España: Estudio de lengua y poesía provenzal (1818-1884)*, Barcelona, Imprenta de Magriñá y Subirana, 1861.

MINSHEU, John: *Pleasant and Delightfull Dialogues*. Londres, 1599. Edición digital del Instituto Cervantes. Dirigida por Jesús Antonio Cid. Edición facsímil. http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/dialogos_minsheu/default.htm

MONTOLÍU, Manuel de: *El alma de España: y sus reflejos en la literatura del siglo de oro*, Barcelona, editorial Cervantes, 1942.

MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700. Estudio y catálogo*, México, Fondo de Cultura Económica. 1939.

MORO, Tomás: *Utopía*, Madrid, Ediciones Rialp, 2013.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: “Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón” en Luciano García Lorenzo (ed.): *Calderón: Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”* Madrid, 8-13 de Junio de 1981. Madrid, Editorial C.S.I.C, 1983. Anejos de la revista Segismundo, nº 6. vol. 2, pp. 1049-1064.

———, “La herejía en los autos de Calderón” en *Estudios sobre Calderón II*. Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, ediciones Istmo, 2000, pp. 184-194.

———, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Salamanca-Kassel, Ediciones Universidad de Salamanca-Edition Reichemberger, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich: *Correspondencia*, Tomo VI (octubre 1887 - enero 1889), Madrid, Trotta, 1212. Luis de Santiago Guervós (ed.), Joan B. Llinares (introducción, traducción y apéndices).

———, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, editorial Edaf, 1998.

NOVO VILLAVERDE, Yolanda: "Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la Parte IX (1691)" en *Calderón 2000: homenaje a homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra, septiembre 2000. Ignacio Arellano Ayuso (dir. Congr.), vol. 2, 2002, pp. 283-294.

NÚÑEZ de GUZMÁN, Gabriel Ramiro: "Grandiosa relacion de la famosa mascara, que a onra de el nacimiento dichoso de nuestro Serenissimo Principe, don Baltasar Carlos Domingo, ordenó el señor Duque de Medina de las Torres, en que entró el Rey nuestro señor", Sevilla, 1629. [<http://fondosdigitales.us.es>]

OEHRLEIN, Josef: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, editorial Castalia, 1993.

OLEZA SIMÓ, Juan: "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero" en *Comedias y comediantes*. M. Diago y T. Ferrer (eds.), Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 165-188.

———, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca" en *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 9-45.

OLIVA BERNAL, Cesar: *La verdad del personaje Teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

OLIVA, Cesar: "Tipología de los lazzi en los pasos de Lope de Rueda" en *Criticón*, nº 42, 1988, pp. 65-79.

OLSON, Elder y WARDROPPER, Bruce W.: *Teoría de la Comedia y La comedia española del siglo de Oro*, Barcelona, editorial Ariel, 1978.

OROBITG, Christine: "Melancolía e inspiración en la España del Siglo de Oro" en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 87, nº 8, 2010, pp. 17-32.

PARKER, Alexander: "Hacia una definición de la tragedia calderoniana" en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, editorial Gredos, 1976, 2 tomos, pp. 360-387. Traducción Manuel Durán (*Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 222-237).

———, *The approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (Londres, The Hispanic and Luzo-Brazilian Councils, 1957) Madrid, Ediciones Castilla, 5ª edición, 1971.

PAVIS, Patrice: *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2002, edición revisada y ampliada, traducción de Jaume Melendres.

PEALE, C. George: "El acto I de "La serrana de la Vera" de Vélez de Guevara: hacia una poética del bufón en El escritor y la escena V" en *Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de*

Oro: *homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 141-158.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997.

PELLICER, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en a. Con las censuras teológicas, Reales Resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas así antiguos como modernos. Con algunos Retratos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Imprenta Española, Madrid, 1901.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: "De Dante a Juan de Mena: Sobre el género literario de *comedia*" en 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I Anuario, Madrid, editorial Cátedra, 1978, pp. 151-158.

PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús: *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político.*, Madrid, editorial Cátedra, 2010.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "Notas sobre la Mojiganga de las visiones de la muerte de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco" en *Acotaciones*, nº 3, Madrid, editorial Fundamentos, 1999.

PIERI, Marzia: Il "Pastor Fido" e i comici dell'Arte, Biblioteca Teatrale, nº 17, 1991, pp. 1-15.

PIETRINI, Sandra: "Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores" en *Medievalia*, 2012, nº 15, pp. 295-316.

PINILLOS, Carmen: "Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca: *Céfalo y Pocris* de Calderón" en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000. Ignacio Arellano (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 1107-1116.

PIRANDELLO, Luigi: "Esencia, caracteres y materia del humorismo" en *Ensayos*, Madrid, editorial Guadarrama, 1968.

PLATÓN. *Obras completas*; edición de Patricio de Azcárate, Madrid, Medina Navarro Editores, 1871.

PROFETI, Maria Gracia: “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro” en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro: Jornadas de Almagro 1987*, Luciano García Lorenzo (coord.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 33-46.

QUIÑONES de BENAVENTE, Luis: “El abadejillo” en *Jocoseria Burlasveras, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos...*, recopilados por Don Manuel Antonio de Vargas. Edición digital a partir de *Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, Francisco García, Madrid, 1645, fols. 211r-217v. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn58j6>]

———, “Entremés famoso los cuatro galanes”. Edición digital a partir de *Jocoseria...*, fols. 48v-55r, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0c4w7>]

———, “La maya. Entremés famoso” Edición digital a partir de *Jocoseria...*, fols. 16r-19r. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n7>]

———, “Entremés de lo que pasa en una venta” en *Nuevos entremeses*, Abraham Madroñal (ed.), Kassel, Reichenberger, 1996, vv. 9-12. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb805>]

———, “Entremés del ventero” en *Nuevos entremeses...*, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k782>]

———, “Entremés famoso y nuevo de los sacristanes” en *Nuevos entremeses...*, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t6j0>]

———, “Los muertos vivos” en *Jocoseria...*, folss. 225v-233r, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq300>]

———, “Entremés del ventero” en *Nuevos entremeses...*, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k782>]

———, “Entremés de lo que pasa en una venta” en *Nuevos entremeses...*, [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb805>]

RAMÍREZ de ARELLANO, Rafael: *Lope de Rueda y su testamento*, Madrid, Revista Española de Literatura, Historia, y Arte, nº 1, enero de 1901.

REGALADO GARCÍA, Antonio: *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Vols. I-II, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.

RENUCCI, Paul: *L'Aventure de L'Humanisme Européen au Moyen-Âge (IVe-XIVe Siècle)*, París, Les Belles Lettres, 1953.

REY, Alfonso: Introducción al Volumen II: “Obras Burlescas y El Buscón” en *Obras completas en prosa de Quevedo*. Castalia, Madrid, 2003-2010, pp. 3-63. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2z2z7>]

RIBERA, Francisco: “El encanto de la vigüela” en *Entremeses nuevos, de diversos autores*, I parte, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca impresor del Reyno de Aragón, a costa de Pedro Esquer Mercader, 1640. Edición digital: Alicante-Barcelona, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Institut del Teatre, 2009. pp. 105-112. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgf0w8>]

RICHTER, Jean Paul: *Introducción a la estética*, Madrid, Verbum Editorial, 1991. Edición de Pedro Aullón de Haro.

RIOS, José Amador de los: *Historia Crítica de la Literatura Española*, Madrid, imprenta José Fernández Candela, 1803.

RÍOS, José Amador de los: *Historia Crítica de la Literatura Española*, tomo IV, Madrid, José Fernández Candela (Imp.), 1803.

RIVILLA BONET y PUEYO, José: *Desvíos de la naturaleza o Tratado de el origen de los monstros.*, Lima, Imprenta Real por Joseph de Contreras y Alvarado, 1695.

RODILLA, M^a José: “Metáforas teatrales y diálogos intertextuales: de quijotes, alcaldes, soldados, cautivos y vizcaínos” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005*. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 379-390.

RODIRIGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio (eds.): *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid, Castalia, 1983.

———, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983.

———, “Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca” en *Estudios sobre Calderón II*, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, ediciones Istmo, 2000, pp. 780-789.

———, “Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara” en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, pp. 121-137, Madrid,

Equipo de investigación sobre el Teatro español, Instituto Miguel de Cervantes del C.S.I.C., 1983, pp. 129-130.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “Disparate y gala de ingenio: Calderón y su teatro breve” en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 121-222.

———, “Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto” en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1996, Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1997, pp. 127-158. -- “La gran dramaturgia de un mundo abreviado” en *Estudios sobre Calderón II*. Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, ediciones Istmo, 2000, pp. 763-779.

———, “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro” en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Jornadas de Almagro, 1987. Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pp. 47-93.

———, *Calderón heterogéneo, Calderón heterodoxo*. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x2b1>]

———, *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Editorial Castalia, 1998.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de: “Loa de la comedia” (1603) en *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, vol XVIII, pp. 347-349.

———, *El viaje entretenido*. Edición de Jean Pierre Ressot. Madrid, editorial Castalia, 1995.

RONCERO LÓPEZ, Victoriano: “La novela bufonesca: *La picara Justina* y el *Estebanillo González*” en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse, 1993. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta (coords.), vol. 3 (prosa), 1996, pp. 455-462.

———, “El humor y la risa en las preceptivas de los siglos de oro” en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el siglo de oro*. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, editorial Renacimiento, 2006, pp. 285-328.

ROSO DÍAZ, José: “El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*: Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 425-440.

RUANO de la HAZA, José M^a: “Siglos de Oro” en *Historia de los espectáculos en España*. AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE (coords.), Madrid, editorial Castalia, 1999, pp. 37- 68.

RUEDA, Lope de: *Pasos* (contiene *El Deleitoso* y *Del Registro de Representantes*). Fernando González Ollé y Vicente Tusón (eds.). Madrid, Editorial Cátedra, 1999.

RUFO, Juan: “Alabanzas a la Comedia” en *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (Toledo, 1596), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1923.

RUÍZ RAMÓN, Francisco: “Chato, testigo y víctima” en *Paradigmas del teatro clásico español*. Editorial Cátedra, Madrid, 1997, pp. 258-261.

———, “El bufón calderoniano y su proyección escénica” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 107-124.

———, “Réquiem por un bufón” en *ADE teatro*, nº 83, 2000, pp. 78-81.

———, “La muerte de un bufón” en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, Nº 644-645, 2000, pp. 10-12.

———, “La figura del donaire como figura de la mediación: el bufón calderoniano” en *La construcción de un personaje: el gracioso*. Luciano García Lorenzo (coord.), Madrid, editorial Fundamentos, 2005, pp. 203-224.

———, “El bufón calderoniano y su proyección escénica” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello (eds.), Univ de Castilla La Mancha, 2001, 107-124.

———, “El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana” en *Criticón*, nº 23, 1983, pp. 198-213.

———, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, editorial Castalia, 2000, pp. 29-41.

———, *Calderón y la tragedia*, Madrid, editorial Alambra, 1984.

———, *Sociología de la Comedia Española del siglo XVII*, Madrid, editorial Cátedra, 1976.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: *Empresas Políticas o Idea de un Príncipe Político Cristiano, representada en cien empresas*, Juan Olivares (ed.), Barcelona, Tesoro de Autores Ilustres, 1845.

SÁEZ RAPOSO, Francisco: “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro cómico breve del Siglo de Oro” en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.): Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 441-454.

SÁEZ, Adrián J.: “Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo” en *Theatralia*, nº 14, *Teatro y religión*, J. G. Maestro (ed.), Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 119-145.

SAINZ ROBLES, Federico Carlos: *El teatro español historia y antología*, tomo I, Madrid, M. Aguilar editor, 1942.

SALAMANCA BALLESTEROS, Alberto: *Monstruos, ostentos y hermafroditas*, Granada, Universidad de Granada, 2006.

SALAZAR, Eugenio de: “Cartas de Eugenio de Salazar” en *Epistolario español*, Tomo II. Eugenio de Ochoa (ed.), Madrid, BAE, Imprenta Rivadeneyra, 1870.

SALOMÓN, Noël: *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965 (trad. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985).

SÁNCHEZ ARJONA, José: *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887

———, *Noticias referentes á los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.

SANCHEZ ESCRIBANO Federico y PORQUERAS MAYO Alberto (eds.): *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, editorial Gredos, 2ª ed. ampliada, 1972.

SÁNCHEZ PASO, José Antonio: *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

SANCHÍS LLOPIS, Jordi: “Consideraciones morales sobre la risa y lo cómico en la teoría literaria de los griegos” en *Humor y ciencias humanas: actas del I Seminario Interdisciplinar sobre El Humor y las Ciencias Humanas*: Cádiz, mayo de 2001, Universidad de Cadiz, 2002, pp. 61-72.

———, “Los pitagóricos en la Comedia Media: parodia filosófica y comedia de tipos” en *Habis*, nº 26, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 67-82.

SANZ AYÁN, Carmen y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J.: *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, editorial Complutense, 2000.

SASTRE, Alfonso: *Ensayo general sobre lo cómico*, Hondarribia, Hiru, 2002.

SAVATER, Fernando y VILLENA, Luis Antonio: *Heterodoxias y contracultura*, Barcelona, editorial Montesinos, 1982.

SCHECHNER, Richard: *El teatro ambientalista*, Mexico, Arbol Editorial, 1988.

SCHERER, Jacques: *La dramaturgie classique en France*, Paris, A.G. Nizet Editeur, 1986.

SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

SÉNECA, Lucio Anneo: *De la Ira*, I, XV, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de *Tratados filosóficos*, Madrid, traducción directa del latín por Francisco Navarro y Calvo, 1884. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc57192>].

———, *De la ira*, Madrid, 1884. Publicación: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999. Edición digital a partir de *Tratados filosóficos*, Libro I, V, traducción de Francisco Navarro y Calvo. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc57192>]

SENNETT, Richard: *El declive del hombre público*. Anagrama, Barcelona, 2011. Traducción Gerardo di Masso, 1978 (*The fall of public man*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1977).

SENTAURENS, Jean : *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984.

SEPÚLVEDA, Lorenzo de: *Prólogo de la comedia de Sepúlveda: ahora por primera vez impresa según el manuscrito del Excmo. sr. D. Marcelino MENÉNDEZ y PELAYO*. Advertencia y notas de Emilio COTARELO y MORI. Imprenta de la Revista Española, Madrid, 1901.

SERRALTA, Frédéric: “La comedia burlesca: datos y orientaciones” en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro*. Actes du IIIe colloque du G.E.S.T.E., 31 janvier-2 février 1980, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980, pp. 99-129.

SHAKESPEARE, William: *El rey Lear*, Madrid, Alianza editorial, segunda edición, 1983, traducción Juan Vicente Martínez Luciano y Vicente Forés, versión definitiva Jenaro Talens y Manuel Ángel Conejero.

———, *Hamlet*, Madrid, editorial Espasa-Calpe, 12ª edición, 2002. Traducción Ángel Luis Pujante.

SHERGOLD, Norman D.: *A history of the Spanish stage. -From medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1967.

SLIWA, Krzysztof: *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universitat de València, 2008.

SOLANO, Antonio. “Monstruos y prodigios” en *Mètode*, nº 34, Universidad de Valencia, 2002. [<http://metode.cat/es/Revistas/Articulo/Monstres-i-prodigis>]

SOMMER, Will: *A new and merrie prognostication: being a metrical satire*. James O. Halliwell (ed.), Londres, Thomas Richards impresor, 1860.

SPANG, Kurt: “Aproximación semiótica al chiste” en *Rilce: revista de filología hispánica*, vol. 2, nº 2, 1986, pp. 289-298.

STANISLAVSKI, Konstantín: *El trabajo del actor sobre sí mismo en l proceso creador de la encarnación*, Barcelona, edición de Jorge Saura, Barcelona, Alba, 2009.

———, *Preparación del actor*, editorial Psique, Buenos Aires, 1954. Traducción de Ricardo Debenedetti.

STERN, Alfred: *Philosophie du Rire et des Pleurs*, París, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, 1949.

STREET, John: *Política y cultura popular*, Madrid, Alianza editorial, 2000.

SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (ed.): *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor compuesto por él mismo* en *Lemir*, nº 13, 2009.

———, *Historias prodigiosas y maravillosas*, Revista electrónica *Lemir*, nº 17, Universidad de Valencia, 2013.

SUÁREZ FIGUEROA, Cristóbal: *Plaza Universal de todas Ciencias y Artes. Parte traducida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa*. Versión reducida y traducida al castellano de la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, de Tommaso Garzoni, Perpiñán, Luis Roure Librero, 1630, Enrique Suárez Figaredo (ed.). Edición digital: [<http://users.ipfw.edu/jehle/wcotexts.htm>]/[http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_PlazaUniversal.pdf]

SULLY, James M.A.: *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value*, London, New York, and Bombay, Longmans, Green, and Co., 1902 .

SURTZ, Ronald E: *Teatro Medieval Castellano*, Madrid, Tarurus, 1983.

SWAIN, Barbara: *Fools and Folly: During the Middle Ages and the Renaissance*, Nueva York, Columbia University Press, 1932.

TAUSIET CARLÉS, María: “El triunfo de la locura: discurso moral y alegoría en la España Moderna” en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 87, nº 8, 2010, pp. 33-56.

THIHER, Roberta J.: “The Final Ambiguity of *El médico de su honra*” en *Studies in Philology*, vol. 67, nº 2, abril 1970, pp. 237-244.

TIETZ, Manfred: “Comedia y tragedia” en *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 155-183.

TORDERA, Antonio: “Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón, en este caso *La hija del aire*” en *Calderón entre veras y burlas*, Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), Universidad de La Rioja, 2002, pp. 285-297.

TORRES, Milagros: “El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en Los muertos vivos de Lope” en *Criticón*, nº 60.

———, “El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro” en *Presses Universitaires du Mirail*, Université de Toulouse-le Mirail, 1994, pp. 49-60.

———, “Reír de mujeres. Más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido” en *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Christoph Strosetzki (ed.), Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, Studia Hispanica, 7, 1998, pp. 355-369.

———, “Catalinón: la gracia del gracioso en la mezcla trágico-cómica de *El burlador de Sevilla*” en *Publications numériques du CEREdI, Actes de colloque*, nº 7, 2012.

TRABAIOLLI, Marcella: “Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón” en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 287-303.

———, “Lo trágico y lo cómico mezclado en *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini y sus reescrituras españolas” en *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*: Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen, abril de 2012.

Milagros Torres (ÉRIAC) y Ariane Ferry (CÉRÉdI) (eds.), Rouen, Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude, n° 7, 2012. Edición digital: [http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/index.php?page=imprimer_article&id_article=169]

TROPÉ, Hélène: "Inquisición y locura en la España de los Siglos XVI y XVII" en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 87, n° 8, 2010, pp. 57-80.

———, "La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (I). Manifestaciones, tratamientos y hospitales" en *Revista de la A.E.N.*, 2010; vol. 30, n° 106, pp. 291-310.

———, "La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos. XVI y XVII (II). La eliminación de los herejes" en *Revista de la A.E.N.*, 2010; vol. 30, n° 107, pp. 465-486.

———, "Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles: de Lope de Vega à Charles Beys » en *Bulletin hispanique*, vol. 109, n° 1, 2007, pp. 97-136.

———, "La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega" en *Anuario Lope de Vega*, n° 5, 1999, pp. 167-186.

———, "Desfiles de locos entre veras y burlas en dos obras de Lope de Vega *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*" en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*. Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coord.), vol. 2, 2004 (Literatura española, siglos XVI y XVII), pp. 555-564.

———, "Los Hospitales de locos en la literatura española del siglo XVII. "La representación alegórico-moral de *La casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo" en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), vol. 2, 2004, pp. 1785-1793.

———, "Los tratamientos de la locura en La España de los siglos XV al XVII. El caso de Valencia" en *Frenia*, vol. 11-2011, 27-46.

TURIA, Ricardo de: *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva...*, pp.

UBERSFELD, Anne: *Semiótica teatral*. Madrid, editorial Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*, Madrid, Taurus, 1982.

———, *Amor y pedagogía*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía., 1902.

———, *Vida de Don Quijote y Sancho*. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1939.

VALLE-INCLÁN, Ramón del.: *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa-Calpe, 26ª edición, 2003.

VAREY, John E: “*Casa con dos puertas*: hacia una definición del enfoque calderoniano de lo cómico” en *Estudios sobre Calderón II*, Javier Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, ediciones Istmo, 2000, pp. 252-271.

VARONE, Lavinia: La publicación de su tesis bajo la dirección de Federica Cancelliere: *El gracioso de los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2012. -- “El disfraz de la locura y la subversión del orden en *La cisma de Ingalaterra*” en *Teología y comedia en Calderón*, Ignacio Arellano y J. M. Escudero (coord.), Anuario Calderoniano, 4, 2011, pp. 17-32.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán: *Pedro Calderón de la Barca, "La cisma de Inglaterra"*. Castilla Estudios de literatura, nº 5, 1983, pp. 135-138 (reseña de *La cisma de Inglaterra* edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Editorial Castalia, 1981).

VEGA y CARPIO, Félix Lope de: “La buena guarda” en *Obras de Lope de Vega*, vol. 12, *Comedias de vidas de Santos*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1965, pp. 49-105, edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo.

———, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Notas de reproducción original: *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, edición de Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms3r3>]

VELAZQUEZ de VELASCO, Luis José. *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *El diablo cojuelo*. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Publicación original: Madrid, Imprenta Real, a costa de Alonso Pérez, 1641. Notas de reproducción original: Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta Real, a costa de Alonso Pérez, 1641. [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc154h7>]

VÉLEZ-SAINZ, Julio: “Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda” en *Teatro de Palabras*, monográfico sobre la metateatralidad, nº 5, 2011, pp. 17-28.

VITSE, Marc: “De Galindo a Coquín” en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Calderón: Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”* Madrid, 8-13 de Junio de 1981. Ed. C.S.I.C; Madrid, 1983. Anejos de la revista Segismundo, 6. vol. 2, pp. 1065-173.

———, “Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, elementos para una conclusión”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Colloque du Groupe d’Etudes sur le Théâtre Espagnol, Paris, CNRS, 1980, p. 213-219.

———, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

VIVES, Juan Luis: “De la convivencia de los hombres” en *Antología de textos*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992.

———, “De la Risa” en *Tratado del Alma*, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1923.

VOLTAIRE (AROUET, François Marie) : *Hérode et Mariamne, Tragedie*. Noel Pissot y Francois Flahault (eds.), Paris, 1725.

WALDE MOHENO, Lillian von der. “Entremés de *La franchota* como texto espectacular” en *Anuario calderoniano*, nº 1, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, pp. 333-352.

WARDROPPER, Bruce W: “El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón” en *Calderón y la crítica: Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, J. Sánchez Romeraldo y N. Paulussen (eds.), Nimega (Holanda), Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 689-694.

———, “Poesía y Drama en el *Médico de su honra* de Calderón” en *Calderón y la crítica: historia y antología*, Manuel Durán, Roberto y González Echevarría (eds.), Madrid, editorial Gredos, 1976, pp. 582-597. Traducción de O. Durán D’Ocón.

WEEBER, Karl Wilhelm: Quintus Septimius Tertullianus. *De spectaculis. Bei die Spiele*. Lateinisch/deutsch von Karl Wilhelm Weeber. Stuttgart (Reclam) 1988, reedición de 2002.

WELSFORD, Enid: *The fool. His social and literay history*, Londres, Faver and Faver, 1935.

WICKERSHAM CRAWFORD, James Pyle: *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1937.

WILLEFORD, William: *The fool and his scepter: a study in clowns and jesters and their audience.*, Evanston, Northwestern University Press, 1969.

WILSON, Edward: “Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*” en *Ábaco*, nº 3, 1970, pp. 49-85.

WIND, Barry: *A foul and pestilent congregation. Images of ‘freaks’ in Baroque art*, Cambridge, Asgate, 1998.

ZAIDI, Ali Shehzad: “Self-Contradiction in Henry VIII and *La cisma de Inglaterra*” en *Studies in Philology*, vol. 103, nº 3, 2006, pp. 329-344.

ZAPATA, Luis: *Miscelánea*, Madrid, Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, Real Academia de la Historia, Imprenta Nacional, Tomo XI, 1859.

ZEMON DAVIS, Natalie: *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Standford, Standford University, 1975.

ZEROLO, Elias; TORO y GÓMEZ, Miguel de; ISAZA, Emiliano: *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana*, París, Garnier Hermanos, 1895.

ZIOMEK, Henryk: *Lo grotesco en la literatura española del siglo de Oro*, Madrid, ediciones Alcalá, 1983.

ZUBIETA, Mar (ed.). *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca*. Versión de J. G. López Antuñano y dirección de Ignacio Gracia. Cuadernos Pedagógicos, 51. Madrid, CNTC, Febrero de 2015.

ZUDAIRE, E.: “Un escrito anónimo de Calderón de la Barca”, *Hispania*, XIII, 1953, pp. 268-293.

